

ВЕНЕРА НАСЛЕДНИКОВА

История на българския костюм



НАУКА И ИЗКУСТВО — СОФИЯ. 1969

Настоящият труд се издава като учебник по история на българския костюм за студентите от Висшия институт за изобразителни изкуства „Николай Павлович“. Той представлява опит за проследяване и написване историята на българския костюм от създаването на българската държава до началото на XX век.

Облеклото като съществен дял от материалната култура и бита на различните класи в обществото не може да се проучва правилно и промените в него не могат да се обясняват обективно, ако бъдат разглеждани откъснато от общото историческо развитие. Затова прецених, че е необходимо да изложа в най-сбита форма ония исторически, обществено-политически и икономически условия, при които се е развивал костюмът.

Историята на българския костюм като дял от общата ни културна история може и трябва да бъде разглеждана само върху фона на нашето историческо развитие. В живота на костюма няма и не може да има резки граници дори в наши дни, когато модата бързо се мени и често пъти едни форми или съставки в облеклото се изместват от съвсем различни, дори противоположни. Промените в облеклото винаги се осъществяват чрез преливане, а последователни моди се застъпват и в известен период от време съвместно съществуват. Това важи в още по-голяма степен за миналото, когато формите в облеклото много по-бавно са еволюирали и са се сменяли.

Написването на една история на българския костюм предполага възможно най-пълно сравнително проучване на всички запазени исторически извори, каквито са образните паметници (стенписи, миниатюри и др.), описания на съвременници (пътеписи, мемоари и др.), етнографски материали, фотосбирки и други документи.

При написването на труда се наложи в продължение на години да изследвам много проблеми, като събирам всички възможни образни и писмени извори и чрез сравнителното им проучване да изяснявам развитието на българския костюм. При тия проучвания, в които всеки специалист влага неизбежно свои разбирания и тълкувания, може да се стигне и до субективни оценки. Пред вид на това и за да не бъде лишаван трудът от първото и най-важно качество, което всяко историческо проучване трябва да има — строга обективност, — прецених, че трябва да поднеса на читателя точни и подробни описания на най-характерните паметници, за да може той не само да преценява критично достоверността на направените изводи, но и сам да прави свои изводи.

Но една история на костюма не би могла да постигне напълно предназначението си, ако поднесенят материал не е достатъчно онагледен. Ето защо се стремях да постигна това онагледяване с черно-бели и многоцветни илюстрации.

Черните илюстрации са точно и вярно възпроизвеждане на съществуващите автентични исторически източници. Те трябваше да бъдат рисувани, а не възпроизведени по пътя на фотографията, защото много от първообразите са така силно повредени, че и при най-добрата фототехника подробностите, които имат значение за историята на костюма, често пъти биха останали незабелязани и невъзпроизведени. В черно-белите илюстрации — винаги при абсолютно спазване на достоверността — е изтъкнато на преден план онова, което има значение от гледище на костюма. Илюстрациите са очистени от елементи, които, без да имат отношени с костюма, биха попречили на неговото правилно разчитане.

Цветните илюстрации имат за цел да дадат по-пълна зрительна представа за облика на българския костюм през разглежданите исторически периоди, като по този начин изяснят, онагледят и систематизират проучвания материал. Те не са точно възпроизвеждане на съществуващи паметници, но са създадени по запазени източници, от които са черпени данни за съставките на костюма, за кройката и начина на обличане,

за украсата, принадлежностите и т. н., както и за тъканите, техния вид, цветовете и др. Много от първообразите са силно повредени (често пъти само отделни фрагменти са оцелели), поради което точното, пълно и исторически вярно пресъздаване на костюма изискваше и сравнителни проучвания.

Илюстрациите от XIX век са създадени по известни образни паметници, по фотоснимки (много от които принадлежат към личната фотосбирка от исторически снимки на авторката), както и по автентични образци на български носии, издирвани и събирани от авторката. Българският костюм от XIX век е обект на проучвания като етнографски материал от много специалисти и от различни гледища. Многобройни са изданията, които съдържат и разглеждат българските народни носии. По тази причина авторката се е стремяла да използва за своя труд и да публикува предимно необработвани досега материали със скромната надежда, че по този начин едновременно допринася за разширяване познанията и в областта на етнографията.

Историческото проучване на българския костюм позволява да установим развитието и произхода на много форми и елементи от облеклото на различните епохи и с това често пъти да идентифицираме принадлежността на ценни паметници към българската културна съкровищница. Има случаи, в които чужди изкуствоведи се опитват да присвоят забележителни български паметници, аргументирайки се с някои белези, извлечени от костюма на изобразените лица, смятайки тия белези за небългарски, за типични за техния костюм само защото в техния костюм те се срещат многократно или защото са достигнали до „народните носии“, израз, с който е прието да се назовава народното облекло от XIX и началото на XX век. Така например у нас често се твърди, че закопчаването с петлици и шнурове на мъжките дрехи е белег за съответен чужд произход и при спорове около принадлежност на дадени паметници този аргумент се използва като „решаващ“, макар фактически този начин на закопчаване да съществува още в прабългарския костюм (миниатюрата от Месецо̀слова на Василий II), през XVI век (Пътеписа на Курменен), през XVII век (ктиторите в с. Арбанаси, Търновско) и през XVIII век (гложенските ктитори), като в най-редуцирана форма се запазва в закопчаването на народния ямурлук. Безспорно този начин на закопчаване не е монопол за българския костюм, но в никакъв случай не е белег за небългарско, както често това се твърди.

Подобен е случаят с дългите декоративни ръкави с прорез в горния край за провиране на ръката. Тази форма на ръкава е типична за късното средновековие и ранния ренесанс. Тя се разпростира по цяла Европа, чак до Русия и, разбира се, и в България. Така че за времето си тя е толкова западноевропейска, италианска, руска, колкото и българска. Нещо повече, у нас тя се запазва много по-дълго време, отколкото у други народи, защото се среща като декоративен елемент — макар и вече редуцирана и загубила функционалното си предназначение — в много народни носии от XIX и началото на XX век („ръкавци“). Така че и този белег не може да бъде аргумент, че даден костюм с такива ръкави не е български. Българите не са се обличали само с познатите сукмани и потури от XIX век и не така елементарно и примитивно се е развивал българският костюм, както някои са склонни да си представят.

Близко два века след падането на България под турско робство, по време на най-тъмното и пълното обезправяване и потъпкване на българския народ са живели традициите за красота в облеклото. Народните носии от XIX век, които са неизчерпаем източник на образци на доведеното до съвършенство народно изкуство, се разглеждат в този труд в техните основни линии на развитие.

В. Н а с л е д н и к о в а

БЪЛГАРСКИЯТ КОСТЮМ ПРЕЗ ЕПОХАТА НА РАННИЯ ФЕОДАЛИЗЪМ

До IV век от н.е. славяните населявали земите между горното течение на р. Одер, изворите на р. Ока, Балтийско море. Карпатите и средното течение на р. Днепър. Има сведения от около края на V век за *анти-те* и *славините*, сродни помежду си по език, нрави и начин на живот славянски племена. Славините населявали областта, включена между устието на р. Дунав, черноморския бряг до р. Днестър, а на север и северозапад земите по източните и северните склонове на Карпатите до горното течение на р. Висла. В началото на VI век славините се разпрострели на юг по цялата днешна влашка земя до р. Дунав. Антите населявали областта между реките Днестър и Днепър, като в VI век достигнали на изток до р. Донец.

Римският историк Плиний Стари пише в I век от н.е. за венедите (под каквото име са познати славяните), че живели на запад до р. Висла. По-късно Тацит в книгата си за Германия дава също сведения за славяните — те водели заседнал живот, строели къщи, носели щитове и ходели пеша, а не яздели коне като сарматите. В средата на II век от н.е. александрийският географ Птолемей и в средата на VI век от н.е. готският историк Йордан съобщават за славяните, които били многоброен народ.

Славяните се занимавали предимно със земеделие и скотовъдство. Те познавали редица занаяти, като ковачество, грънчарство, дърводелство и др. От зърнените храни те сеели пшеница и просо, а от влакнодайните растения — лен и коноп. Те отглеждали говеда, коне, овце, кози, свине и домашни птици. Селищата им били най-често край реки и езера. Жилищата си строели от плет, като ги измазвали с глина и покривали със слама, тръстика или шума.

Известно е, че славяните умеели да правят хубави тъкани от отглежданите от тях лен и коноп. И тъй като се предполага, че вълнената тъкан се е появила преди тъканите от влакнодайни растения, т.е. още в периода, когато народите са водели незаседнал живот, то с положителност може да се твърди, че славяните в един предшествуващ период вече са знаели да тъкат с вълна, като с добитите вълнени тъкани постепенно са заменяли по-старото и по-примитивно облекло от кожи.

Доколко тъканите са били основен елемент от славянския бит, може да се съди от обстоятелството, че думите *тъкач*, *платно*, да *платя* са с еднакъв корен у всички славянски народи. При зараждането на разменната търговия тъканите играят роля на платежно средство у славяните и дори когато постепенно се установява паричната разменна система, думата да *платя* запазва своето първоначално значение.

Основна съставка на славянското облекло е *ризата*. Тя е била носена както от мъжете, така и от жените винаги препасана в кръста. При жените обикновено ризата е по-дълга — стигаща до глезена, а при мъжете по-къса, на височина около коляното. Под ризата мъжете обували по-широки или по-тесни гащи, вързани в кръста и глезена. Над ризата жените носели правоъгълно парче плат, което опасвали при горния му край около кръста. Това е най-старата форма на славянската женска престилка. Отвесните краища на тази престилка се допирали или се прихлупвали един върху друг. Лете славяните носели ризи от лен или коноп, а зиме от вълна. При студено време обличали по няколко ризи една върху друга, а понякога допълвали облеклото си с кожени туники и с вълнени или кожени наметала, прикрепвани с фибули.

По-късно широката женска престилка, която първоначално обвивала цялото тяло, се разделя на две части — предна и задна. В този си вид тя се е запазила в много славянски носии и до днес.¹

¹ Липсват исторически източници или други данни, от които да може с положителност да се заключи, че действително еднопрестилчената форма облекло е по-стара и предшествува появата на двупрестилчената. Поддържаното в текста становище е изградено на



1. Старославянски мъжки и женски костюм

При топло време славяните обикновено ходели боси, а при студено увивали краката си с правоъгълно парче плат, над което привързвали към крака с проврени по края му върви или кожени връзки парче кожа. Този прастар славянски начин на обуване на краката също е запазен у много славянски народи и до наши дни.

Славяните не режели косите си и брадите си — дългата коса у тях била белег за свобода. Рязани коси имали само робите.

Славяните воювали пеша и в разпръснат строй. Нападателното им оръжие се състояло от дървен лък с намазани с отрова стрели, две малки копия и меч. Защитното оръжие било тежък дървен щит.

Видният историк Прокопий Кесарийски (VI век), пишейки за славяните, дава следните сведения за облеклото им: „... Когато (славяните) влизат в сражение, повечето от тях тръгват срещу неприятелите пешком, въоръжени с малки щитове и копия; ризници съвсем не навличат. Някои пък нямат нито риза, нито горна дреха, но прикрепят широките си гащи чак до срамните части и така влизат в бой с противниците.“²

В „Стратегикон“ на Псевдомаврикий (втората половина на VI век) в раздела „Как трябва да се воюва със славяни“ се съдържа следното описание за славяните: „... Въоръжен е всеки човек с по две малки копия, а някои от тях и с щитове — много яки, но неудобни за носене. Те носят също и дървени лъкове, и малки

предположение, аргументирано със сравнителни наблюдения за общата закономерност в еволюцията на формите на облеклото от по-прости към по-усложнени. Съвсем независимо от развитието на славянската престилка историята на облеклото ни сочи у други народи в други времена този логичен и естествен път на развитие: в древния Египет мъжкият костюм, който е изграден предимно от една или повече престилки, се заржда като еднопрестилчен, а впоследствие еволюира в двупрестилчен и многопрестилчен.

² Гръцки извори за българската история, т. 2, Издателство на БАН, 1958, стр. 103.

стрели, намазани с отрова, която силно действа, ако раненият от такава стрела не се е намазал предварително с течността териак или с други помощни средства, познати на лекарската наука. . .¹

При идването си на Балканския полуостров славяните заварили и тракийско население, силно повлияно от елино-римската култура. Облеклото на това население се състояло, както в Гърция и Рим, от туника като основна дреха и различни по големина наметала в правоъгълна или кръгла форма (пенула). Славяните донасят своята значителна материална култура и облекло, изградено върху базата на развитото тъкачество, култивирано в благоприятната среда на голямото патриархално семейство.

В края на VI век в резултат на борбата на прабългарите за освобождението им от западните тюрки бил създаден голям прабългарски племенен съюз начело с Кубрат. Границите на прабългарския племенен съюз, наричан от византийски хронисти „Велика България“, били: на изток — Хипийската планина (днешното бърдо Ергени), която върви успоредно с Волга преди вливането ѝ в Каспийско море; на запад — р. Днепър; на север — до земите на антите; на юг — до р. Кубан от извивката ѝ на запад до Азовско море.

Кубрат изгонил последните авари от земите на прабългарите, освободил и обединил всички прабългарски племена в племенен съюз. С Византия поддържал приятелски връзки, сключил договор за мир, като бил почетен от императора с титлата патриций. Докато Кубрат бил жив (средата на VII век), прабългарският племенен съюз се запазил като мощно племенно обединение. След неговата смърт то постепенно се разпаднало под напора на идващите от изток хазари. Много племена напуснали земите си. Живеещите на изток прабългари под водачеството на третия Кубратов син Аспарух тръгнали на запад и достигнали до устието на р. Дунав. Тук в областта Унгъл, в днешна Южна Бесарабия, те се установили и започнали да нападат византийските владения в Добруджа, като ги ограбвали и опустошавали. Дълги години Византия, заета в борби с арабите, не предприемала нищо срещу набезите на прабългарите.

Прабългарите били номади и водели незаседнал живот. Занимавали се със скотовъдство, отглеждали предимно коне, но се занимавали и със земеделие. При този начин на живот облеклото им се оформило според нуждите на техния бит и на базата на материалите, с които разполагали. Те умеели майсторски да обработват животинските кожи, от които правели всичко необходимо за облеклото си, бойни щитове, снаряжения за конете, даже шатрите. Това свое умение те довели до съвършенство. От ранновизантийската епоха, когато се споменава в един западен папирус, до късното средновековие се носела славата на „българската кожа“.

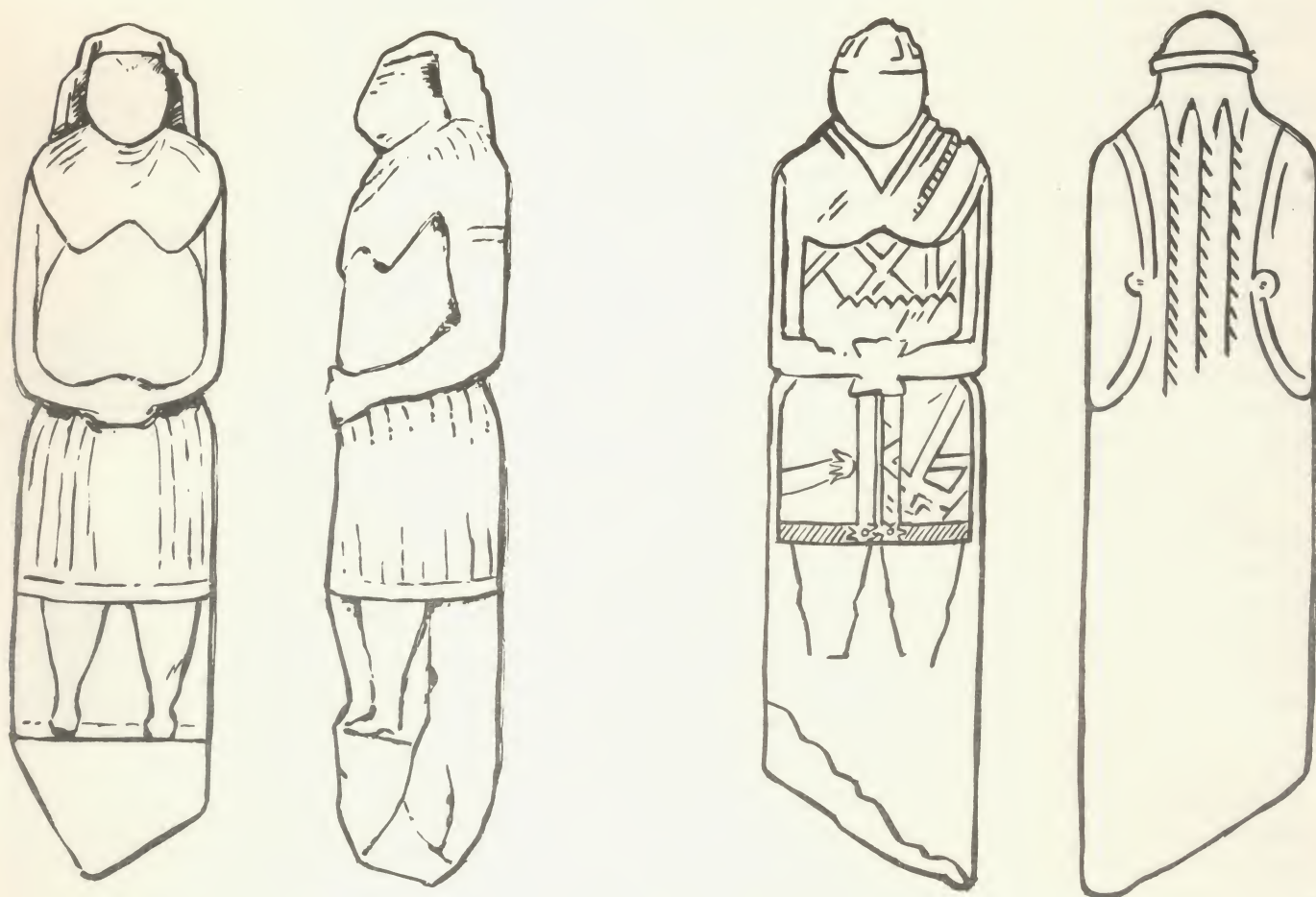
Тъканите на прабългарите били предимно от животински влакна. Облеклото на жените и мъжете се състояло от къса туника от кожа или от вълнена тъкан. Туниката достигала до средата на бедрото, с тесен, дълъг до китката ръкав. Мъжете и жените носели също кафтан, т. е. разтворена отпред и закопчана с копчета и петлици дреха. Препасвали кръста си с по-тесен или по-широк колан и обували краката си в тесни ногавици, ушити от кожа или плат. Над ногавиците обували ботушки, които били обикновено високи до средата на прасците. Носели шапка със заострено на върха дъно, с околожка от кожа с косъма навън около основата на дъното или с малка обърната нагоре периферия.

При обстановката на постоянни военни набези и дълги пътешествия на кон не би могло да се създаде по-удобно и по-функционално облекло.

Прабългарите подчертавали своята сила и храброст с любимата си украса от дълги тесни пера, които поставяли полегато, забодени отстрани или отпред на шапката. Върху късите кожени туники нашивали метални пластинки и по такъв начин ги превръщали в броня. Те носели метални наколенници и наръкавници. Употребявали и метален шлем в традиционната форма — със заострен връх на дъното. Нападателното им оръжие било копие, къс двуостър меч, лък и стрели. Знамето им било конска опашка, завързана на върха на копие.

Обичаят мъжките и женските дрехи да се кроят по един и същ начин се среща у много азиатски народи както в древността, така и днес. Разликата често пъти е само в размерите — обикновено женските дрехи са по-дълги и по-широки. Жените яздели кон почти колкото мъжете, поради което такова обличане е напълно естествено.

Тези свидетелствувания се потвърждават от двете каменни баби от Енджекой (с. Златна нива, Шуменско), които представляват скулптурни изображения на мъж и жена. И двете фигури от тези прабългарски паметници са облечени в еднакви, нешироко скроени дрехи, дълги до средата на бедрото, с тесен



2. Каменните баби от с. Енджекой, днес с. Златна нива, Шуменско — Шуменски музей

ръкав до китката. Дрехите прилепват плътнo до тялото около кръста, без да може точно да се определи дали защото са препасани, или са тясно скроени, тъй като в ръцете си и двете фигури държат пред себе си жертвена чаша. По-вероятно е първото предположение, т. е. че дрехите им са препасани, тъй като коланът е бил абсолютно необходим — на него са били окачвани меч, рог, нож, кожена кесия и др.

Може да се предполага, че мъжката фигура е изображение на знатен човек. Дрехата му е украсена отпред с две отвесни ивици по края на предниците, които са затворени една до друга. Същата украсна ивица минава и по долния край на дрехата. Краката са обути в тесни ногавици. Мъжката фигура има на главата си шапка с нисоко дъно, леко заострено към върха. Има следи от линия, която обикаля долния край на шапката и би могла да означава кожена околужка. Следи от линии минават и по дъното на шапката, разположени меридионално.¹ Под шапката се виждат дълги коси, пуснати до средата на гърба, разделени и усукани в три спираловидно навити масура.

Върху релефа на женската фигура личат от кръста надолу отвесни гънки, които говорят, че дрехата е пристегната в кръста, а не тясно скроена. По раменете на същата фигура се виждат лъчеобразно разположени, събиращи се в основата на врата линии, които показват, че дрехата се е пристягала около врата. Наборите подсказват, че дрехата е била изработена от по-тънка материя, отколкото мъжката. Под туниката краката на жената се виждат доста високо и е трудно да се определи в какво са обути поради неяснената форма на скулптурата. Външните очертания на формата говорят за ногавици, легнали по формата на крака, подобни на онези от мъжката фигура. Върху главата на жената е поставена забрадка, която лежи леко и свободно.

Във фигурата на Мадарския конник се повтаря в общи линии описаният костюм — къса ту-

¹ Такава шапка с кожа по края ясно е изобразена върху миниатюрата от Месецослова на Василий II „Българи убиват християни“. Подобни каменни статуи са намерени и в южноруските области. В археологията още се спори на кои народи трябва да се припише тяхното създаване. Очевидната прилика на облеклото им с това от споменатата миниатюра, в която изобразените воители са безспорно прабългари, ни дава основание да разглеждаме тия паметници като прабългарски.

ника с тесен дълъг ръкав, прибра-
ни по краката ногавици, ботушки,
шапка с ниско заострено на върха
дъно и с кожена околожка в осно-
вата. Косите на конника се показ-
ват под шапката, дълги до под
ушите. Релефът на Мадарския кон-
ник е много изтрит, поради което
са се изгубили другите подробнос-
ти и украсата на костюма. Остана-
ли са обаче следи от богатото сна-
ряжение на коня.

Друг паметник за прабългар-
ското облекло е златната ка-
на от българското съкровище, кое-
то се пази във Виенския музей, на-
мерено в 1799 г. при с. Наги Сент
Миклош, Унгария. От надписа се уз-
нава, че предметите от това съкро-
вище са правени през IX век. На
двете срещуположни страни на ка-
ната е изобразена по една мъжка
фигура — едната е в богат военен
костюм, а другата в ловен костюм.

Първата фигура представлява конник, облечен в ризница (вероятно изплетена от тел), ниско препаса-
на с колан. Ръцете са защитени от китката до лакътя с метални наръкавници, които са поставени върху ръ-
кава на бронята и се състоят от дълги метални пластинки, по-тесни при китката и по-широки към лакътя.
Около врата ризницата завършва с украсна ивица от кръгли метални пластинки, наредени една до друга.
От подобни пластинки е и коланът. Металната броня продължава под кръста във формата на два крачола.
Под коляното краката са обути в метални наколенници, които имат формата на наръкавниците. Стъпалото
е обуто в обувка със заострен връх.

Поради синтезираната рисунка на релефа мъчно може да се определи с положителност от какъв ма-
териал са изработени наръкавниците, наколенниците и обувките. Възможно е наръкавниците и наколенни-
ците да са метални, а обувките от кожа или едните и другите да са от кожа (за повече мекота и удобство),
подсилена с метална обковка. Това е и по-вероятно, като се има пред вид, че българите са предпочитали
кожата за облекло.

На главата си воинът носи
островръх метален шлем, свързан
с бранник за врата, който обхваща
главата отзад, врата, стига до ра-
менете и се съединява с широката
обла извивка на ризницата. Меж-
ду бранника и ризницата се вижда
широка обла лента с метална об-
ковка, която бележи края на бран-
ника. Върху релефа бранникът е
изобразен по същия начин, както
цялата броня, поради което е твър-
де вероятно и двете да са изпле-
тени от тел или да са изпълнени в
някаква друга техника, която дава
гъвкавост, като само наръкавници-
те и наколенниците са от по-твър-
ди или по-малко гъвкави пластин-
ки. Ниско отзад на шлема са забо-
дени полегато две дълги тесни пе-
ра. В дясната ръка воинът носи



3 Рисунка върху камък от времето на Първата българска държава —
Плиска. Археологически музей — София



4. Рисунка върху камък от времето на Първата българска държава —
Преслав



5. Български вожд в боен костюм; Златното съкровище от Наги Сент Миклош

соки ботуши, края на които се губи под дрехата (ризницата). Върху ботушите се вижда метална шина (или обковка) между прасеца и глезена.

По всяка вероятност тези две изображения представляват български вожд на лов и по време на война.

Трудно е да се възстанови по точен и безспорен начин облеклото от времето на Първата българска държава, когато се кръстосват няколко течения както в общата културна история, така в историята на костюма — античното и тракийското, славянското и прабългарското, а най-сетне и византийското. Тези течения биха могли да бъдат долавяни в отделни елементи или подробности в облеклото.

Контактът на прабългарите още преди идването им на Балканите с по-културни (византийци) или по-слабо културни народи (авари) е влияел върху прабългарския бит и костюм, и то значително, ако се съди по свидетелствуванията на Лексикона Свидас.¹ Статията за *българите* от този съставен през втората половина на IX век словарь започва със следното сведение: „На българите се харесала носията на аварите; те заменили своите дрехи с техните и досега ходят така облечени.“ Лексиконът дава сведения и за високото благополучие на българите по времето на Тервел, за победата на Крум над аварите и за Крумовото законодателство. Но в статията за „Авар“ лексиконът дава сведения за „пълното и без остатък“ унищожение на аварите от българите, след което тези авари — сами прогонени от българите — прогонили отделни хунски племена. Това е станало в края на VI век, когато под предводителството на Кубрат прабългарите се освободили от аварите и ги прогонили, след като близо осемдесет години били под аварско владичество. През този дълъг период на силно аварско влияние и облеклото на прабългарите трябва да е било силно повлияно, за да се описва в Свидас като „заменяване“ на едната носия с другата. В действителност не ще се е касало за „заменяване“, а само за влияние, при което типични елементи от аварското облекло (самото то все още твърде неизследвано) са преминали в прабългарското.

Така че, когато прабългарите дошли на Балканите, тяхното облекло, което рязко се различавало от това на местните славяни и на по-цивилизованите византийци, вече било претърпяло засвидетелствуваното аварско влияние.

¹ Извори за българската история, т. XI, Издателство на БАН, 1964, стр. 309.

късо копие, легнало на рамото, със знаме в горния край под острието. С лявата си ръка той държи за косите пленник. На седлото му е окачена отрязана човешка глава — военен трофей. Конникът седи с лекота на седлото, без да държи поводите, които остават закачени на седлото. При това конят е в движение, с три вдигнати и един стъпил крак. Под тази пълна броня не се вижда коса, но ясно са нарисувани брада и тънки дълги мустаци. Конят е с богато снаряжение и отпред на челото му е забодено върху юздата широко право перо.

Върху срещуположния медалион на същата кана е изобразен ловец, възседнал митологично животно. И той е облечен в ризница, но тя има формата на дълга до под коляното туника, препасана ниско и обкована с четвъртити метални пластинки. Ръкавът ѝ е дълъг, тесен и свършва до китката. На главата си ловецът има диадема с назъбен горен край. Въоръжен е със силно извит лък. Краката му са обути във високи ботуши, края на които се губи под дрехата (ризницата). Върху ботушите се вижда метална шина (или обковка) между прасеца и глезена.

Подробностите по създаването и развитието на българската държава от съюза на славяни и прабългари, както и по постепенното сливане на двете етнически групи — славяни и прабългари — в една народностна общност надхвърлят рамките на настоящия труд. Характерно е това, че икономическите, политическите и битовите особености в този процес на развитие дават своето отражение в развитието на костюма. Поради това, че още при образуване на съюза е било поверено на Аспарух военното командване и защитата на държавната територия, с което прабългарите се озовали начело на държавата, военното облекло на прабългарите се е запазило и постепенно се смесило със славянското военно облекло. Напротив, женското славянско облекло като по-функционално в обстановка на заседнал начин на живот при жените постепенно



6. Български вожд в ловен костюм. Златното съкровище от Наги Сент Миклош

измества прабългарския начин на обличане. Така в общи линии може да се предположи, че известно време двете етнически групи запазват своя бит и начин на обличане, но се намират в постоянен процес на взаимно влияние, който завършва с това, че у жените преобладава и се установява славянският начин на обличане, а у мъжете се създава смесен тип с преобладаващи прабългарски елементи, особено във военното облекло.

Доказателство за това, че този процес траял дълго, намираме и в „Отговорите на папа Николай I по допитванията на българите“ (866 г.). От тия отговори научаваме, че близо два века след създаване на славянобългарската държава българските жени още пазели своя начин на обличане. В този източник намираме и други ценни данни за българския бит и костюм от времето на княз Борис.¹

За царския костюм на Симеон описанието на Йоан Екзарх („Шестоднев“) гласи: „... Ако ли пък му се случи да види и княза, седнал в дреха, обшита с перли, със златна огърлица на шията, с гривни на ръцете, препасан с пурпурен пояс и със златен меч, който виси на бедрото, а от двете му страни стоят болярите със златни огърлици, гривни и колани.“²

¹ Въпрос XXXIII: „Вие заявявате, че откак сте свикнали да влизате в сражение, чак досега сте носели като военно знаме конска опашка, и искате да узнаете какво трябва да носите вместо нея. . .“

Въпрос XXXV: „Вие разправяте, че сте били свикнали, когато отивате в сражение, да съблюдавате дни и часове и извършвате заклания, игри и пеения и някакви гадания, но желаете да ви наставим какво трябва да вършите сега в подобен случай. . .“

Въпрос XL: „Вие заявявате, че има обичай в отечеството Ви, щото, преди да пристъпите към сражение, да прати от Вашия господар един проверен и преблагоуразумен мъж, който да прегледа всички оръжия, коне и вещи, които са необходими за сражение, и оня, у когото се окажат немарливо приготвени, се наказва със смърт. . .“

Въпрос XLII: „Вие твърдите, че когато Вашият княз седне на стол, както е обичаят, до трапезата, за да яде, никой не възлага с него, за да яде също, нито даже жена му, докато Вие далеч от него насядвате на ниски столчета и ядете на земята, и желаете да знаете какво за това ви наставяме. . .“

Въпрос LIX: „Каквото питате за гашите, смятаме, че е излишно, защото ние желаем да се промени у Вас не външният вид на дрехите Ви, но нравите да взрешния човек и не придираме в какво друго се обличате освен в Христа. Обаче защото простодушно питате за тях, боейки се очевидно да не би да Ви се вмени в грях, ако в най-дребните работи извършвате нещо въпреки обичая на другите християни, то за да не излезе, че не удовлетворяваме напълно желанието Ви, ние Ви казваме, че в нашите книги е заповядано да се правят гашци, но не за да си служат с тях жените, а мъжете: обаче опитайте се, щото по какъвто начин сте преминавали от стария човек към новия, така във всичко да преминете от по-предишния си обичай към нашия нрав; ако ли пък не можете, вършете, каквото Ви е угодно. Защото било че Вие, било че жените Ви или свалят, или надяват гашци, това нито пречи на спасението Ви, нито допринася за прираста на добродетелите Ви.“

Въпрос LXVI: „Вие твърдите, че гърците Ви забраняват да влизате в църква с повезка от ленен плат, която носите на главата. . .“

Въпрос LXVII: „Вие заявявате, че сте имали обичай, колчем сте се решавали да обвържете някого с клетва за някаква работа, да изнесате публично един палеш (spatha — двуостър широк меч) и в него да става заклването. . .“

² Списание на БАН, XXXV, 1926, стр. 1—26.



7. Княз Борис I

Огърлицата, за която се споменава, вероятно не е била обикновена украсна огърлица, а т. нар. торква, т. е. особен отличителен белег във висшата военна йерархия, тъй като и боярите, стоящи около цар Симеон, са описани също с огърлици. Произходът на торквата като външен белег на военна йерархия се корени в епохата на великото преселение на народите, когато варварските народи не само подражавали военния церемониал на империята, но се и стремели да надминават по пищност своя неприятел.

В миниатюрата от Учителното евангелие на Константин Преславски княз Борис е изобразен също с торква.¹

При с. Шеремет (днес с. Бързица), Провадийско, са били намерени една златна и шест сребърни торкви, от които днес са запазени златната и четири от сребърните.

Докато торквата е отличителен военен знак само за най-висшите военачалници, коланите (по-точно коланните украси) са отличителни военни знаци за всички военни чинове (висши и низши). Предполага се, че различните по форма и материал коланни украси (апликации) са означавали различни войскове части и чинове в тях, поради което са се носели по строги правила.

Българските колани са предмет на чести описания у чужденци. В едни документи се говори за „български колани“, а в други за „медна верига вместо колан“ (Луитпранд). Всичко това показва, че българските мъжки колани са били много типични.

В описанието на Йоан Екзарх не се поменава, че царят или боярите се обличали по византийски. Но твърде вероятно е, че с християнството и с византийската култура са преминали у нас и византийски моди, и то естествено най-напред в двореца и между боярите.² Но че това не е ставало нито толкова бързо, нито

¹ В Московския исторически музей се пази препис от оригинала на Учителното евангелие, написано в края на IX век от Константин Преславски, ученик на Методий. Запазеният препис е от XII век и съдържа копие от оригиналната портретна миниатюра на българския княз Борис.

² В московския Чудов манастир е бил открит в средата на миналото столетие ръкопис от XII век, съдържащ изображение на княз на южните славяни (предполага се българския княз Борис). Руският изследовател Г. Филимонов дава в 1875 г. следното описание на облеклото на княза (тогава образът е бил по-добре запазен): „Облеклото на владетеля, твърде сходно с облеклото на византийските императори, се състои от дълга почти до петите и широка долна дреха, върху която е наметната дълга мантия, отметната на дясното рамо, закопчана отпред със звездообразна фибула и покриваща лявата страна на гърдите. Дясната ръка държи пред гърдите двурамеен кръст, лявата, отделена от тялото и малко издигната, държи модел на църква. На главата — шапка, близка по формата си на така наричания калпак, с какъвто се изобразява на старите рисунки пророк Данаил: при широка обиколка тя има сравнително неголямо конусообразно дъно. Изображението е силно пострададо, но най-много лицето, на което е запазено едва общото очертание. Лицето е кръгло и без всякакви признаци на брада. Къдравите коси, светлоруси с червеникав оттенък, закриват ушите с големи гъсти букли и не стигат



8. Български езичници избиват християни. Месецослов на Василий II

повсеместно, свидетелствуват някои документи от онова време. Така например византийският императорет Константин Багрянородни в „Книгата за церемониите“ твърди, че българските делегати при византийския двор носели националното си облекло — горната им дреха („скарамангия“) имала „българска кройка“.

Каква е характерната българска кройка, се вижда от една миниатюра в Месецослава на Василий II. На тази миниатюра са изобразени трима българи езичници, които избиват пленници християни поради това, че не се отказвали от религията си. Костюмът на българите е представен много ясно и неговото изобразяване се покрива с описанията, дадени в много текстове, и други откъслечни сведения. Стоящият вляво войник се вижда цял. Скрита е само малка част от левия му крак от коляното надолу. Горната му дреха е светла, с кройка на кафтан (т. е. отворена отпред), дълга е до над коляното, обточена по края на полите и около яката с тъмна кожена ивица. Тя е препасана в кръста с тъмен кожен колан, украсен с обковка от кръгли метални пластинки. По цялата дължина отпред дрехата е разтворена, а на гърдите — до кръста, е закопчана с 8—9 дълги петлици, като всеки от тях свързва по две копчета — едно от лявата и едно от дясната предница. Ръкавът е прав, дълъг до китката. По него се виждат хоризонтални (вероятно украсни) ивици, които пресичат и дрехата върху гърдите, от колана нагоре. Особено интересна кройка имат полите на кафтана — те са разцепени отпред върху бедрото отдолу нагоре до половината дължина на полата, а ъглите на отвора са заоблени. Краката на изобразения българин са обути в бели, тясно прилепнали към крака ногавици, а върху тях са обути къси ботушки. Шапката му има заострено на върха червено дъно, което вероятно е от плат или филц, и околожка от тъмна кожа, разположена в долния край на шапката. Под шапката не се виждат коси, но ясно са изобразени брада и мустаци. Мечът, който воинът държи в дясната си ръка, има право острие.

От втората (средната) фигура се вижда само горната част на тялото, което е обърнато профил. Този мъж е без шапка и това обстоятелство позволява да се види, че косите му са подстригани и покриват тила.

по-долу от линията на устата. Косите са почти със същия цвят, който има дъното на шапката; долната обиколка на шапката е запазила следи от зеленикав цвят. Долната дреха с широки ръкави, прихванати със стегнати маншети, е от много оригинална материя със зелен цвят, с едри звездообразни кръгове, отделени с хоризонтални ивици със синкав цвят; в ъглите се виждат и неголеми червени кръгчета с жълта средина. Върхният плащ (наметалото), като се съди по оцелелите тук-там следи от боята, е бил, както изглежда, червен със синя украса и със също така червена подплата. Неговият широк бордюр е с черна решетъчна украса на златен фон. Обувките са червени с връзка при долната свивка на крака или в глезена."



10. Мъжки, женски и детски костюм от XIII век

И той, както и първият, е изобразен с брада и мустаци. Дрехата му е тъмна, с още по-тъмни орнаменти във форма на ромб. Ръкавът е прав, дълъг до китката. От това изображение не може да се види нито как е препасана дрехата, нито колко е дълга, нито пък как са обути краката.

Третата фигура (вдясно) е разположена симетрично на първата; тя представлява възрастен мъж с бяла подстригана брада и мустаци. И той, както вторият, е изобразен гологлав, с коси подстригани, както при втория воин. Туниката му е с дълъг тесен ръкав и стига до над коляното. Платът е орнаментиран с по-светли орнаменти от цвета на дрехата, които имат формата на окръжност. Препасан е ниско. Върху гърдите отворът е закопчан с 8—9 тъмни петлици. Около врата дрехата завършва с ивица бяла кожа. Не се вижда кожена ивица по долния край. Ногавиците са светли, дълги и тесни.

В 968 г. кремонският епископ Луитпранд при пътуването си до Цариград се учудва на костюма на българския делегат, който имал почетно място в императорския двор, но носел „варварски костюм“, имал „прическа според унгарската мода и вместо колан — медна верига“.

Дже цар Петър въпреки брака си с византийска принцеса и симпатиите си към Византия, изглежда, е предпочитал да се облича в българския национален кожух (туника или кафтан от кожа), защото Лъв Дякон в своята История съобщава че император Никифор Фока, след като заповядал да набият пратениците на Петър, им казал: „Вървете си и обадете на вашия господар, облечения в кожух кожогризец. . .“¹ А братята му

¹ Извори за българската история, т. XI, Издателство на БАН, 1964, стр. 247.



9. Български цар и царица в ежедневен костюм от средата на XIII век

Иван и Вениамин (който се смята тъждествен с Боян) според Продължителя на Теофан също обичали българското си облекло: „Йоан, пък и Вениамин още се обличали в българско облекло.“¹

За това българско облекло говори и Ибрахим-ибн-Якуб в 965 г. „Аз не съм ходил при българския цар, но аз видях неговите пратеници в Мерсебург при тяхното пристигане при императора Отона. Те носеха тесни дрехи и бяха препасани с дълги пояси, върху които бяха пришити златни и сребърни копчета.“

Йоан Скилица, като говори за бягството на Борис II от Цариград за България, подчертава, че той бил убит от българската стража, която го взела за грък поради облеклото му.

От всичко това става ясно колко различно е било българското облекло даже и в периода след приемането на християнството. Византийският костюм дълго е срещал съпротива не само у народа, но и в самия двор. Византийското облекло се установява най-напред като официален репрезентативен костюм в царския двор само за тържествени случаи. В ежедневието си живот мъжете предпочитали кожената туника или кафтана („българска кройка“) със или без косъм отвътре, която била удобна при лов и езда.

Що се отнася до разкошните византийски тъкани, те още преди X век се броят между плячката на победителите. Така например като победител Тервел получил от победения византийски император скъпи копринени платове и дрехи на куп, основата на който била колкото „пространото на земята негово копие“. Скъпите византийски копринени и протъкани със златни и сребърни нишки платове, носени във Византия от управляващата класа, са били примамливи за българите, които са ги получавали било като бойна плячка, било като подаръци, изпращани в двора от византийския император, било по пътя на търговския обмен срещу български стоки (кожи, земеделски произведения и др.). Тия тъкани са били чужди първоначално на примитивния български бит, но постепенно проникват и в българското облекло — отначало в царския двор и сред болярското съсловие, и то най-напред в женския костюм, а след това и в мъжкия.

С течение на времето византийската мода се установява окончателно в двора и между местните владетели. Тя не е останала без влияние и върху облеклото на народа, но в ограничени размери.

В „Чудото на св. Георги“ (Кападокийски)² сред описанието на чудесата се съдържат и сведения за българската история, отнасящи се до събития през първата четвърт на X век. Светецът освобождава младия син на благочестиво гръцко семейство, попаднал в плен при войната с българите при добър господар — българин, при когото живее при добри обноски, но като роб. Един ден, точно когато младежът носел в един „кукумий“ (старобългарски съд) вряща вода за господаря си, той бил вдигнат от светеца и за миг пренесен в бащиния си дом, където, „когато родителите и всички намиращи се там изведнъж го видели облечен в българско одяние (к. н., В. Н.) и държащ в ръката си кукумия. . .“, се изумили. . .“ Това изрично посочване на облеклото показва доколко българското облекло се е запазило своеобразно и различно от византийското.

Подмяната на старите традиции в облеклото не става нито бързо, нито пък новите идващи отвън влияния изместват напълно местните обичаи. Това са предпоставките, върху базата на които се изгражда впоследствие българският костюм от византийски тип.

¹ Извори за българската история, т. XI, Издателство на БАН, 1964, стр. 135.

² П а к т а м, стр. 65.



БЪЛГАРСКИЯТ КОСТЮМ ПРЕЗ ЕПОХАТА НА РАЗВИТИЯ ФЕОДАЛИЗЪМ

От XI и XII столетие, векове на византийско иго, не са достигнали до нас никакви паметници, по които да може да се съди за развитието на българския костюм. Още в края на съществуването на Първата българска държава е бил завършен процесът на сливане на двете етнически групи — прабългари и славяни. Обстановката на кръстоносни походи и отслабването на Византия улеснили утвърждаването на Втората българска държава, която в късо време се разраснала в мощна феодална държава, достигаща при Иван-Асен II до трите морета (Черно, Бяло и Адриатическо). Разцветът на търговския обмен, търговските споразумения с Дубровник и други италиански градове, както и кръстоносните походи били предпоставки за проникване и на западни влияния в бита и облеклото.

По време на византийското иго феодалната класа не била загубила напълно своите позиции. Местни български феодали останали феодали и във византийската държава. Безспорно те подражавали на византийския аристократически костюм. При Втората българска държава феодалната класа получила пълно господство в страната. Византийският костюм се запазил у тази класа, а българските владетели подражавали на византийските василевси в облеклото си.

Известно е мощното влияние на Цариград като политически, културен и художествен център в средновековието както на Запад, така и на Изток. Това влияние се простира до Сицилия, Рим, Венеция, Флоренция, а на изток до руската държава (Киев, Владимир, Новгород, Москва). Толкова по-силно било то в нейните непосредствени северни съседи — българите, чиито обществен строй и държавна структура били близки до византийските. Успоредно с това Цариград излъчвал силно влияние върху облеклото във всички области, до които се простират политическото му и културно влияние и религиозни връзки. При непрекъснатия близък контакт между Византия и България (ту враждебен, ту мирен) и при многобройните бракове на български владетели с византийски принцеси между българската управляваща класа бързо се разпространявали византийските моди.

Народният костюм в България не претърпява отначало такова цялостно и дълбоко влияние, както костюмът на управляващата класа. Само отделни елементи достигат до него през българското болярско облекло. Но и тези елементи са силно пречупени през функционалните изисквания, вкуса и материалните възможности на народа. Пътят на проникване на чужди влияния в народното облекло при условията на средновековния бит е много дълъг. Усвояването става бавно, но веднъж навлезли в народния костюм, тези влияния дълго се запазват в него, докато нови икономически, социални или други силни фактори не дадат нови насоки на развитие. Проблемът на модата съществува в този период, но той се простира в кръга на управляващата класа и се излъчва от владетелския двор.

Данни за светското облекло на български владетели и на представители на управляващата класа от XIII век съдържат портретът на Иван-Асен II в преддверието на църквата в Милешевския манастир, близо до гр. Приеполє, построен вероятно между 1234 и 1237 г. от сръбския крал Владислав, зет на Иван-Асен II, и портретите на Михаил Асен (1246—1256 г.), син на Иван-Асен II, и на майка му Ирина, намиращи се в църквата „Свети архангел Михаил“ в Костур. Двата паметника за съжаление са твърде повредени. Оцелели са само части от костюма, по които може да се съди за цялостното облекло на портретуваните.

В Боянската църква се намират стенописните портрети на цар Константин Тих (Асен, 1257—1277 г.) и царица Ирина и на ктиторите севастократор Калоян и жена му Десислава. Те са не само забележителни паметници на българското изкуство от XIII век, но и много ценен източник за изучаване костюма на българските владетели и боляри.



11. Цар Константин-Асен и царица Ирина

Всички поменати портрети представят български владетели и боляри в тържествен костюм от византийски тип. Византийската мода е произлязла върху основните форми на гръко-римския костюм. Под влияние на християнството и неговите догми и забрана тялото да се подчертава чрез облеклото в течение на няколко столетия изящната драпирана класическа туника се свежда до лишена от гънки и немоделираща тялото затворена дреха. Колкото обаче туниката „се опростява“ и стеснява, толкова повече расте луксът в тъкани-те и украсата на плата (златотъкани платове, везба със злато и коприна, апликации, обшиване с камъни и перли). В пълния си блясък и разкош костюмът от византийски тип се носи в българския двор и между българските боляри.

Портретите на Константин-Асен и на жена му Ирина са разположени на южната стена в криптата на Боянската църква, а на ктитора севестократор Калоян и на жена му Десислава — на северната.

„Константин в Христа бога верен цар и самодържец всем българом“, както гласи надписът от лявата страна до главата му, е изобразен в тъмочервена далматика със златист, не едър орнамент, състоящ се от симетрично разположени кръгове, съединени помежду си с по-малки окръжности. По такъв начин се е получил безкрайно повтарящ се спокоен орнамент. В средата на големите окръжности е поставен кръст с равни страни, украсен с перли на четирите му края. Съгласно установената къснотизантийска мода на XIII век туниката стига до над глезена. Краката са обути в червени ботушки със заострен връх — зокус (socus). Далматиката на царя е завършена с широка златиста ивица. На това място фреската е особено много повредена и не се вижда орнаментът. Далматиката е тясна, права, с дълъг до китката ръкав. Вратната извивка е кръгла, леко извита надолу върху предницата и е завършена със златиста украса. Над китката ръкавите са украсени

с широка златиста ивица, върху която откъм лицевата страна е монтиран по един голям четвъртит зелен камък, а на четирите му върха на малко разстояние е поставена по една голяма перла. Високо на ръката, до под мишницата (там, където е съединителният шев между ръкава и дрехата) лежи втора, по-широка златиста украсна ивица (*instita*), която опасва ръката. В двата си края тя е ограничена с гъсто наредени в двоен ред по-дребни перли, а между тях на лицевата страна на ръката в средата на бордюра е монтиран голям объл синьозелен камък. В двете перлени двойни ивици са поставени по още един по-дребен камък от същия цвят. Върху спокойния фон на тази далматика с голям блясък изпъква разкошният царски орнат — символ на царската власт: златотъккан широк *лорос* (колан), украсен със скъпоценни камъни и перли, край на който е праметнат върху лявата ръка; *корона* с полусферична форма, обсипана с перли и цветни камъни, и *златен жезъл*, украсен с камъни. В лявата си ръка царят държи *акакия*.¹

Лоросът е дълъг и единият му край е спуснат отпред, от средата на гърдите той извива в диагонал по дясното рамо, минава хоризонтално през плещите, опасва дясното рамо, спуска се по диагонал през гърдите към кръста, опасва кръста два пъти и крайт му е праметнат над дясната китка; при това премтане се открива златистата му подплата. На това място се виждат две златни верижки, закрепени към опако-то на колана (вероятно те служат за прикрепяне на лороса към ръката). Върху златистия фон на колана е извезан орнамент от ивици, разположени диагонално върху ширината му, които се спускат от двата му края и се пресичат под прав ъгъл, образувайки по този начин непрекъснат орнамент от ромбове и триъгълници по цялата дължина на лицевата страна. Ивиците са обшити с двоен ред перли. По същия начин е завършен коланът и по края си. В мястото на пресичането, в центъра на ромбовете и в средата на дългата страна на триъгълниците е поставен по един голям скъпоценен камък. Около камъните, които лежат в центъра на ромбовете, са наредени по 8 едри перли.

На раменете на царя се вижда малка част от червената му мантия, закопчана отпред на врата с малка овална фибула. Полусферичната корона е златна. Дъното е монтирано върху тясна основа, имаща формата на диадема (венец). Украсена е с тъмносиво-зелени камъни и червени рубини. Над челото, отвесно върху дъното, е поставен голям червен камък, а на върха на короната е монтиран ясночервен рубин. За да се изтъкнат блясъкът и цветът на скъпоценните камъни, те са обиколени с меката светлина на гъсто наредени перли. Двоен ред перли обточва и основата на диадемата, където през пет двойки перли е поставен по един цветен скъпоценен камък. Над ушите от короната се спускат наниз от двоен ред перли и рубини (перпендулии). Те се открояват красиво на фона на дългите до под ушите коси.

В дясната си ръка Константин-Асен държи златен скипър, завършен в горния си край с кръст, разположен в окръжност. Кръстът и окръжността са украсени с перли.

Царица Ирина е облечена в дълга до земята тъмночервена далматика, завършена с широк златист бордюр. Малко по-тясна златиста ивица опасва вратната извивка като яка. Ръкавът е тесен, дълъг до китката, завършен със златиста ивица, обшита с перли. На външната страна на този маншет е поставен по един голям червен камък. Върху златистия фон на ръкава е извезан орнамент с лека извита линия. По долния и горния край яката е обшита с ивици перли. Златистият бордюр, разположен в долния край на туниката, е завършен от двете си страни (горе и долу) с по един двоен ред перли, а между тях на известно разстояние са монтирани големи зелени камъни, заобиколени в полукръг от перли. Цялата далматика на царицата е обсипана с пер-



12. Схема на опасване на колана от царския орнат — лорос

¹Торбичка пръст, която владетелят държи в ръка и която има предназначение да му напомня за неговия „земен произход“ и предаността му, с други думи, да му внуши известно смирение.



13. Севастократор Калоян и Десислава

ли, разположени по златистия орнамент, композиран от едри и дребни окръжности. Ирина е наметната с дълга до земята златожълта мантия в полукръгла форма — традиционната кройка на византийското дворцово наметало. Върху мантията се вижда орнамент от големи и по-малки вписани кръгове в симетрична композиция. И този орнамент е подчертан с пришити върху него перли, а тук-там перлената украса е дообогатена със скъпоценни камъни. По цялото си протежение мантията е заобиколена с ивица от двоен ред перли, прекъсвана на равномерни разстояния от едри скъпоценни камъни. Тя е подплатена с червена коприна и се крепи на раменете с две кръгли златни фибули, украсени с камъни и перли. Короната на царицата е висока диадема, леко разширена нагоре, с назъбен горен край, затворена с полусферично златисто дъно от бродатна тъкан. Обсипана е с червени и зелени камъни и перли. Над ушите, върху гладко прибраните коси висят перлени перпендулии. Перлени наниз са вплетени в косите. Около основата на врата в леко открехнатия отвор на далматиката царицата носи плътен метален гердан, украсен със светли камъни. В лявата си ръка тя държи къс скипър, завършващ горе с малък, украсен с перли кръг. В долната част на тази окръжност върху самия край на дръжката на скипъра е монтиран четириъглен камък. Царицата подобно на царя е обута в типичния византийски червен императорски зокус.

В портретите на ктитора севастократор Калоян и жена му Десислава костюмът е тържествен и елегантен, но не е така консервативно-церемониален, каквито са костюмите на царя и царицата. От четирите изобразени костюма в Боянската църква безспорно най-интересен както от гледище развитието на историята на българското облекло, така и от чисто естетическа гледна точка е костюмът на Десислава.

Десислава е облечена в дълга до земята далматика с основен тон светъл цинобър, но от този основен тон

се вижда твърде малко, тъй като цялата предница на дрехата — от малката вратна извивка до върха на обувката — е заета от орнамент: три едри, различни по големина кръга, избродирани със злато върху сребристобяла основа. Различната големина на кръговете е майсторски съобразена с различната ширина на далматиката в нейния горен и долен край — най-малък е първият кръг, който лежи на гърдите, а най-голям третият, който е разположен върху полите. Самият орнамент, който е затворен в кръговете, представлява два застанали един срещу друг на задните си крака лъва, разделени с отвесно разположено растение (индийска палмета). Поради разликата в големината на трите кръга и орнаментът в тях е разработен с малки различия в третиране формата на лъвовете и растението.

Тази червена далматика вероятно е с къс ръкав (това може само да се предполага, тъй като ръката в горната си част е покрита от наметалото и от нея се виждат само китката и малка част от тесен зелен ръкав, от една страна, и, от друга — защото обикновено в тази епоха при носене на две туники една върху друга горната има винаги по-къс и по-широк ръкав. Тя е и по-богата по тъкан и орнамент, а долната туника е от по-проста тъкан и е с тесен дълъг ръкав). Ръцете на Десислава грациозно държат връзката, с която наметалото е закрепено на гърдите ѝ.¹ В движението на ръцете ѝ има непринуденост и светско държане, каквото липсва в портретите на Константин и Ирина, които са изобразени в традиционни церемониални пози. Наметалото на Десислава е полукръгло и е в по-тъмночервен цвят от далматиката, с орнамент от едри кръгове, големи почти колкото тези на далматиката, но разработени с по-лека геометрична рисунка. По правата страна на наметалото, която пада отпред, е разположена широка златиста ивица, а върху нея са извезани със сребро светли арабески.

Орнаменталната украса на далматиката и на наметалото е завършена и допълнена с нашити по орнамента перли. Върху прибрани, вчесани на път в средата и опънати коси Десислава носи златна диадема, която е украсена с червени и зелени едри скъпоценни камъни и с перли. Затворена е с дъно от златиста тъкан на светли и черни успоредни ивици. Тънък бял подборадник в меки гънки опасва лицето и лежи леко, свободно под брадата ѝ. Той отделя тона на лицето от разкошния многоцветен костюм и изтъква хубостта на Десислава. От диадемата висят на перлени нанизи големи кръгли обици от злато с едър червен камък в средата и перли около него. Наниз от перли минава и по края на косите, като със светлия си блясък ги отделя от лицето. Зад тънкия подборадник прозира огърлица от перли, разположена в долния край на врата. Десислава е обута в тъмночервен зокус.

„Калоян — севастократор и ктитор“, както гласи надписът до главата му, е облечен в тъмнозелена, почти черна дълга до над глезена туника, с кръгла извивка около основата на врата и с прав дълъг, тесен ръкав. Тя е препасана ниско с тесен златен колан, съставен от правоъгълни, подвижно скрепени пластинки. Върху всяка пластинка е монтиран скъпоценен камък. От лявата предна страна на колана виси лопус (за качване на меч), изработен по същия начин и от същия материал, както и самият колан. Коланът е закопчан с тока и краят му виси, пуснат от токата надолу.

На долния край (при китката) ръкавът на туниката е завършен с тясна украсна ивица с двоен ред перли, а високо на ръката (под мишницата) лежи широка златиста ивица, ограничена горе и долу с двоен ред перли, а между тях е разположен орнамент в тъмnozлатист тон, украсен с перли и скъпоценни камъни. Върху тъмния тон на туниката е извезан (или изтъкан?) с тъмnozлатисто характерен за XIII век орнамент от спираловидни клончета с дребни пъпки и извити малки разклонения.

Наметалото на Калоян е в наситен тъмнозелен цвят. Ако се съди по начина, по който художникът е нарисувал гънките, трябва да се приеме, че то е от кадифе. По лицевата му страна е загатнат златист орнамент, точната форма на който не може да се проследи. Само високо над дясното рамо ясно се откроява една златна звезда.

На главата си ктиторът носи златна диадема със заоблена пластинка на челото. От двете страни на челото се виждат монтирани върху тесния пръстен на диадемата два по-малки хоризонтално разположени камъни (също зелени). Цялата диадема е покрита с гъсто наредени в двоен ред едри перли. Калоян е изобразен с дълги до под ушите коси, брадата не е много дълга и е леко заострена в долния си край, а мустациите имат естествена, неподправена форма.

Костюмът на Калоян е завършен с меки тъмносино-зелени ботуши — зокус. Облеклото на Калоян е в приглушена, малко студена колоритна гама, на която изпъкват както изящният лек орнамент от злато върху тъмния тон на туниката, така и златистите апликации на ръкава (инстита) и севастократорската диадема. До костюма на севастократора фигурата на Десислава топло грее в цинобър и злато, върху които се откроява блясъкът на скъпи камъни и перли. Облеклото на Десислава от гледище на историята на костюма е забе-

¹ Проф. А. Грабар тълкува жеста на Десислава като условен жест на знатна дама, заимствуван вероятно под влияние на западната мода чрез Цариград, владян по онова време от участниците в Четвъртия кръстоносен поход.

лежителен образец на композиция — на съвършено свързване обема и формата на дрехата с нейната орнаментална украса. Такава изисканост дава основание да се предполага, че нейният костюм е бил изпълнен по предварителен проект на художник, както това се е практикувало в Италия по-късно, в епохата на Ренесанса.

Църквата „Свети архангел Михаил“ в Костур, в която се намират портретите на Михаил-Асен и на майка му Ирина, е построена през XI век. Предполага се, че около 1253 г. Михаил-Асен и майка му са посетили този край, направили са дарения, с които църквата е била обновена, и поради това са били изобразени като ктитори.

Проучването на споменатите два паметника от XIII век дава възможност да се вникне по-широко в развитието на българския костюм от това столетие.¹ Съпоставянето им както с боянските паметници, така и с по-късни паметници от XIV и XV век доизяснява пътя на развитието на българското облекло и позволява да се направят обобщения и изводи за българската средновековна мода.

Според описанието на проф. Иван Дуйчев Михаил-Асен и майка му Ирина са изобразени на източната страна в притвора на църквата, от двете страни на една голяма фигура на архангел Михаил — вдясно — Михаил-Асен, а вляво царица Ирина.

„Михаил II Асен е млад, лицето му е продълговато, с правилен нос, дълга черна коса, ниско остригана брада, мустаци и черни очи.“ Косите му са вчесани назад и достигат до средата на врата. „Горната му дреха е дълга, без ръкави, в черен цвят. Под тази дреха се вижда друга в светлозелен цвят, с дълги ръкави, по които са нарисувани кръгове, изпълнени с изображения на едноглави орли. Тази дреха е препасана с пояс.“

Ръцете на Михаил-Асен са обърнати молитвено наляво. Най-запазената част от костюма са ръкавите. При китката те са завършени с тясна украсна ивица, а под мишницата са украсени с тройно по-широка ивица (както костюмът на севастократор Калоян в Бояна).

Царицата-майка Ирина, дъщеря на Теодор Комнин, е изобразена като млада, много хубава жена с обло лице и големи тъмни очи. Горната част на изображението е по-добре запазена. Ясно се вижда сложната и красива диадема с дъно от плат, което покрива половината от челото ѝ. В долния край на диадемата личат два реда едри перли, които вероятно са били монтирани върху златна основа. Над диадемата е поставено дъно от светъл плат, върху което минава широка украсна ивица. Под овала на лицето се спуска бял подбордник от тънък плат.² На ушите на царицата висят големи кръгли обици, обиколени с блестящи едри перли. Дългата до стъпалата туника на Ирина е орнаментирана с едри кръгове, в центъра на които са изобразени фигури вероятно на животни или птици. Над туниката е наметната тъмна наметка, под която се подават ръцете на Ирина, свити в лакътя и насочени вдясно. Тези две изображения въпреки тежките си повреди са извънредно ценни, защото показват не традиционния репрезентативен царски костюм с външните символи на царската власт, а ежедневния костюм на членове от царското семейство, който именно поради това си качество е повлияван от модата, докато тържественият костюм като ритуален остава през дълги периоди от време почти непроменен в основните си линии. Репрезентативният тържествен костюм на Иван-Александър в Лондонското евангелие (1356 г.) е почти същият, както костюмът на Константин Тих в Боянската църква (1259 г.), въпреки че ги дели един период от около 100 години. Двата портрета на българска царица (Сара-Теодора от Лондонското евангелие и Ирина от Боянската църква) показват еднакви корони в тържествения костюм на царицата, докато диадемите на Десислава (Бояна, 1259 г.) и на царица Ирина (Костур, 1246—1253 г.) са оформени по два различни начина, но и двете отразяват влияние на западните европейски моди от XIII век — оформяне на диадемата с дъно от плат и подбордник от тънък прозрачен бял плат. Бихме могли да направим следния извод: докато в тържествения костюм доминира византийското влияние на императорското тържествено облекло, в ежедневния дворцов костюм и в костюма на управляващата класа през XIII век е съществувало значително западно влияние. Въпреки че Десислава е севастократорка, а Ирина е майка-царица, и двете носят „модния“ подбордник (*la barbette*) и диадема от един и същ характер, но все пак силно индивидуализирани и различни, макар че са много близки по време. При бавните темпове на развитие на модата в средновековието няколко години не съставляват интервал от време, който би бил от значение като обуславящ разликите, които са резултат на индивидуалния вкус и на разнообразието в рамките на един и същ тип мода.

¹Сведения за портретите на Михаил-Асен и майка му Ирина са черпени от книгата на Асен Василиев „Ктиторски портрети“, издана на БАН, 1960, от Иван Дуйчев, Принос към историята на Иван-Асен II, Списание на БАН, LXVI, 1943.

²Позволявам си да определя ивицата от бял плат, опасваща лицето, като бял подбордник, а не като яка, както смята Асен Василиев в книгата си „Ктиторски портрети“, тъй като през XIII век яката отсъства от византийския тип облекло; подбордникът е характерен атрибут към украсата за глава в женския дворцов костюм (в портрета на Десислава подбордникът е много ясно и недвусмислено изобразен); в самото изображение ясно личи, че тази бяла ивица е плат, който е свързан с диадемата, основа на цялата украса върху главата на Ирина, а не се свързва с орнаментираната дреха.



14. Български болярски (севастократорски) тържествен костюм от средата на XIII век (мъжки и женски)



Освен правдиво изобразените костюми на българските владетели и на ктиторите в поредицата стенописи на Боянската църква се съдържат и сведения за костюма и бита на обикновения българин от XIII век.¹ Според тия данни може да се възстанови до известна степен народното облекло, основна част на което е туниката, дълга до земята при жените и до средата на прасците или до над глезена при мъжете, с малка вратна извивка и тесен дълъг ръкав, ниско препасана в кръста (при мъжете), а върху нея наметало с четвъртита или полукръгла форма. Под тази туника се е носела долна бяла туника — риза. Мъжете

¹ Месалът от бяло платно с напречни цветни ивици — плътна и тънка, през равномерни интервали, — който лежи върху коленете на всички сътрапезници от „Тайната вечеря“, се повтаря и като тъкан, от която е направена чалмата на един от книжниците в сцената „Исус — 12-годишен, беседва в храма с книжниците“. От подобно платно с малко по-гъсто разположени напречни ивици е забрадката на майката в сцената от Житието на свети Никола, представляваща момента, когато светията връща на родителите тяхното пленено от арабите момче.

Самото забраждане представлява многократно увиване на главата с плата, при което се покрива цялата коса (която вероятно, преди да бъде забрадена, е завита в плитки около главата като венец). Една част от плата пада свободно под лицето до основата на врата дъгообразно, като подбрадник.

Майката е облечена в туника с малка кръгла вратна извивка и с тесен, дълъг до китката ръкав. Наметната е с наметало, което, ако се съди от начина, по който пада от раменете, има полукръгла форма.

Бащата е в подобна туника с малко открехната от врата извивка, дълъг до китката ръкав, който е свободен в горната си част и постепенно се стеснява към китката, където завършва съвсем тясно прибран. Дрехата му е препасана в кръста и поради ширината си свободно и меко лежи около препаската. Косите му са доста дълги и покриват врата отзад. Гъстата му брада закрива половината шия и има леко заострена форма. Мустациите му са неподстригани.

Малкото, спасено от плен момче носи дълга до прасците туника с ръкав до китката. Туниката не е много тясно скроена и при опасването ѝ ниско в кръста платът образува меки пластични гънки, както при дрехата на бащата. Краката са обути в прилепнали средновековни ногавици, които влизат в мека кожена обувка. Косите му отзад стигат до средата на врата. На главата си има шапка с конусовидно заострено високо дъно и обърната нагоре малка периферия. В лявата си ръка момчето държи продълговата кърпа с къси ресни над двата тесни края, а над ресните минават тесни цветни ивици. Тъканта между ивиците по цялата дължина на кърпата е покрита с дребен гъст орнамент във формата на три чертички, събиращи се под остър ъгъл в една точка.

Самият свети Никола е облечен като архиерей в дълга до земята далматика с богато извезани и украсени с перли наръкавници, епитрахил, фелон (пенула) и бял омофор с пискюли накрая и големи черни кръстове на раменете.

Друга сцена из Житието на свети Никола го представя заедно с беден цариградски жител, от който светията купува едно килимче. Интересни тук са орнаментите на килимчето — изобразени са лъвове и орли, най-характерните декоративни орнаменти за XIII век в скъпите тъкани на България.

обували краката си в прилепнали ногавици, ушити от плат, а над тях обували къси ботушки от кожа. Шапки се носели малко в ежедневието, но те винаги допълвали пътното облекло. Омъжените жени винаги покривали главата си със забрадка върху завити около главата плитки. Тъканите в обикновения граждански костюм са едноцветни, в плътни меки тонове (бриковочервено, сиво, кафяво).

Украсата на костюма се свежда до цветни ивици, които обточват дрехата около вратната извивка, ръкава при китката и при раменния шев, както и при долния край на туниката.

Българският военен костюм през XIII век е много сходен с византийското военно облекло. Той се състои от туника не по-дълга от коляното, с малка вратна извивка и дълъг до китката ръкав, а над туниката се облича ризница, изплетена от тел или обшита с метални пластинки върху кожена основа. Краката са обути в ушити от плат ногавици, а над тях кожени ботушки. Главата е защитена от бранник — броня, изработен като ризницата, а над него се носи метален шлем със заострен връх. Оръжието се състои от меч, копие, лък и стрели. Защитното оръжие е щит от дърво, обкован с метал или изцяло изкован от метал. Формата му е кръгла, елипса със заострен долен край или правоъгълник със заострен долен край.¹

В сравнение с XIII век XIV век е по-богат откъм източници за изучаване на костюма. Това са достигнали до нас стенописи от ктитори и миниатюрите от Манасиевата хроника и Лондонското евангелие.

Портрет на цар Иван-Александър (1331 — 1371 г.) в Бачковския манастир. Портретът се намира в лявата ниша в горния етаж на костницата при Бачковския манастир. Портретът е много пострадал, но все пак са запазени доста много подробности, по които можем да възстановим първоначалния му вид. Лицето на царя е сравнително добре запазено и ясно се вижда, че е млад човек. Следователно портретът, който не е датиран, може да се отнесе към първия период от царуването на Иван-Александър. Царят е изобразен в цял ръст, облечен в малиновочервена далматика, тясна и права, дълга до глезена, а върху нея златист царски орнат. Поради дълбоки повреди на рисунката около врата и дясното рамо не може да се види как е била завършена дрехата (дали е обточена с украсна ивица около вратната извивка, или е украсена само от широкия златист бордюр, който се спуска отвесно по цялата дължина над туниката до долната, опасваща края на дрехата еднакво широка ивица). Тесният ръкав е украсен над китката с широка златиста ивица, а под рамото се виждат следи от друга златиста ивица. От двете страни на дрехата на малко разстояние от широкия отвесен златист бордюр, на височина малко над коляното са изобразени два златисти квадрата. Всички златисти украсни бордюри на дрехата, както и златистият лорос с праметнат над лявата ръка край са богато украсени с разноцветни скъпоценни камъни в кръгла, елипсовидна или триъгълна форма. Освен това дрехата е богато обшита с перли, които минават като двоен ред по края на златистите ивици, на квадратите и на лороса, ограничават камъните, като контрастират със своите седефени тонове на яркия блясък на скъпоценните камъни или висят свободно нанизани по няколко като пластична трептяща украса, която се спуска по краищата на отвесния златист бордюр и на златошитите квадрати. Подобна пластична украса са и дългите перлени нанизи (перпендулии), които в двоен ред се спускат зад ушите на царя от златната му полусферична корона, обсипана също със скъпоценни камъни и много перли. Червеният зокус едва се различава върху червената възглавница, на която е стъпил Иван-Александър. Това изображение на българския цар ни представя един от най-разкошните образци на царско облекло от XIV век. Въпреки големите повреди, които този портрет е претърпял, той ни дава сведения за изключителното богатство на тържествената царска туника.

Портрети на ктитори в скалните църкви при с. Иваново, Русенско. В така наречената „съборена“ църква има следи от два портрета — на мъж, почти напълно повреден и унищожен, и на жена. Надписите са напълно заличени, но по очертанията на силуета на фигурите личи, че това са изображения на мъж и жена, облечени в болярски костюми. Поради големите повреди е много мъчно да се възстанови формата на женския костюм и на отделните му съставки. Много интересно е оформена главата на жената — със забрадка, поставена върху закрепена на главата форма, която има голямо сходство с женското забраждане в Русенско от XIX—XX век. Не личи дали забрадката е отделна, или е свързана с наметката. Трябва да предполагаме, че тя е отделна, като се има пред вид, че се прави обикновено от по-тънка тъкан, отколкото наметката.

¹В „Разпятие Христово“ Лонгин е изобразен във военен български костюм, а главата му е увита със споменатото платно — бяло с тънки хоризонтални двойни ивици. Както Лонгин, така и един войник от сцената „На път за Голгота“ са в типичната българска средновековна бойна ризница, изплетена от тел, облечена над туника от плат, която се подава под полите на ризницата.

Главата на втория войник е защитена с метален шлем, леко заострен на върха, и изплетен от тел бранник, който се спуска надолу, като покрива и раменете му.



Остатъци от цветовете говорят, че наметката е охрова, а дрехата под нея светлосиня. От естетическо гледище цветовете са в изискана хармония. Светлосиният цвят на туниката е указание, че това не са нито царски, нито княжески портрети, тъй като царя и членове на семейството им се изобразяват облечени в червени или пурпурнолилави туники.

От рисунката на костюма на мъжката фигура е запазено още по-малко. Личи, че мъжът е бил облечен в къса до коленете бледоохрова туника, а орнаментът на наметалото е съставен от срещуположно пресечени диагонални линии, между които се образува мрежа от ромбове, в средата на които лежи по един стилизиран цвят на лилия. Подобен елемент — стилизирана лилия, има и в орнаменталната украса на някои костюми от търновските стенописи на Трапезица, в които са оцелели само фрагменти. Такъв орнамент е поставен там върху мъжки ногавици.

Портрети на неизвестни ктитори в старата църква на с. Калотина, Софийско. Върху западната стена на старата църква има нарисован портрет на млада жена, а вляво до нея на детето ѝ. Жената е в цял ръст и въпреки многото повреди, нанесени върху стенописа, костюмът ясно се вижда. Горната ѝ дреха е червена, дълга до земята, с отвор, който се спуска отвесно от кръгла извивка по основата на врата и завършва на гърдите, на височина до лакътя. Около вратната извивка и по цялата дължина на пазвата дрехата е завършена с равномерно широка шевица, оформена заоблено около долния край на отвора на пазвата. Везбата е черна върху златист фон. С простата си линия дрехата подчертава високата стройна и тънка фигура на жената. Дългите ръкави са много красиви и подчертават стройността на силуета. Те имат прорез в горния си край, през който е извадена ръката, облечена в тесен, дълъг до китката бял ръкав, богато украсен с везба в черно и сиво (вероятно сребро).

Богата широка ивица везба е разположена хоризонтално в горната част на ръкава и малко под рамото, където ръкавът е право пришит върху правия плат на долната туника (ризата). Малко по-тясна ивица везба от същия вид, както тази при рамото, ограничава ръкава в долния му край при китката. Между тези две хоризонтални и по-плътни ивици везба се спускат две тънки отвесни линии, между които в три отвесни полета са разположени рехаво по-едри и по-дребни ритмично редуващи се стилизирани елементи.

Костюмът е завършен с много красиво оформяне на главата. То се състои от висока златистоохро-



17. Портрет на ктиторка, с. Иваново, Русенско

ва диадема (шапка?), която лежи право върху главата, покрива горната част от челото и силно се разширява нагоре.¹

От рисунката мъчно може да се определи от какъв материал е направена тази украса, но като се има пред вид златистият ѝ цвят, може да се предполага, че тя представлява или златна диадема, или, което е по-вероятно, шапка, изработена от златотъкан плат, опънат и оформен на твърда основа. Върху нея ясно са очертани с черно няколко широки украсни ивици, една от които обикаля основата или лежи на челото, а други се намират от основата нагоре, към разширения горен край. Зад шапката се спуска тънък бял воал, който е закрепен по всяка вероятност на предния горен край на шапката-диадема и който, като минава назад, покрива шапката отгоре, спуска се назад върху гърба и вероятно достига до под кръста. На самото изображение не може да се види докъде свършва този воал, но като се има пред вид, че подобна украса за глава носи и жената на ктитор Радивой от Креми-

ковския манастир, при която ясно се вижда, че воалът свършва под кръста, може да се заключи, че и тук воалът ще да е имал същата дължина. Върху белия фон на воала лежи лицето, оброчено под пригладени над ушите коси, които назад вероятно са прибрани под шапката. От ушите висят разкошни едри златни обици в характерната българска средновековна полукръгла форма. Те са толкова големи, че успоредно със закачането им на ушите е вероятно да са били закрепени и на шапката или на специална лента върху главата.²

Малкото момче, застанало отляво на майка си, е облечено в тъмносиня дълга до земята непрепасана дреха (туника) с проста права кройка. Вратната извивка е кръгла по основата на врата, с отвесен отвор върху предницата. Ръкавът има прорез в горния край, през който е извадена ръката, облечена в светъл,

¹Пътешественици, минали през България в средата на XVI век, дават описание за подобна украса на главата в Софийско. В „Стари пътешественици по България от XV до XVIII век, съобщава д-р К. Иречек“, е цитиран Бусбек, пътешественик от 1553 г., който пише: „... нашенският женски клобук се спуска до плещите и най-долу е най-широк, а нагоре свършва с една пирамида; а тук, на най-долната част, е най-тесен, а после върху главата се издига във вид на една фуния до една педя високо. Гореще към небето е най-широк...“

²Обичаят да се носят големи обици има връзка с дългите обици, които са били носени закрепени на диадемите и короните (описанието на Йоан Екзарх за короната с обици на цар Симеон, портрета на Иван-Александър в Бачковския манастир, короната на Сара от Лондонското евангелие и др.).



дълъг до китката прав ръкав на долната бяла туника (ризата). Над китката и под рамото на този ръкав се виждат бегли следи от хоризонтални ивици везба. Детето е изобразено гологлаво, с късо подстригана коса.

В същата църква на северната ѝ стена е изобразена друга, по-голяма група ктитори — една жена, двама мъже и три деца. Долната част на стенописа е много повредена и са унищожени много от подробностите на костюма, но все пак това, което е оцеляло, е от извънредно голяма стойност за историята на българския костюм. Мъжкият костюм от тази група е особено ценен, защото представлява единствен образец, по който могат да се правят паралели със западноевропейските моди от това време. Той представлява туника, разделена отвесно с шев на две еднакви половини, направени от различен плат. Лявата половина на дрехата и левият ръкав са от орнаментиран плат (на бял фон симетрично се редуват черни кръгове, а между тях в същия ритъм са разположени много помалки черни кръгчета). Дясната половина на дрехата и десният ръкав са охровочервени. Това е типичен образец на дреха в мода *à parti*, която е характерна западноевропейска мода. Туниката е ниско препасана с тесен колан, нарисуван в портрета със златиста охра. Вероятно това е колан от метални пластинки, зашити върху основа от кожа.

Долната част на фигурата (от коленете надолу) е унищожена и не може да се види нито дължината на туниката, нито как са обути краката. Костюмът е завършен с черна мантия (наметало), чиято форма може да се предположи, че е или полукръгла (в рисунката е изобразена отметната назад, като е закопчана на едното рамо), или във формата на пенула с бардокукулус.¹ Цялостното композиционно решение на този костюм съдържа голямо изящество в кройката и силуета. На стенописа не може ясно да се види дали ктиторът носи диадема, но от запазените елементи ясно личи, че както неговият костюм, така и костюмът на жената, изобразена от дясната му страна (вероятно негова съпруга), са тържествени болярски костюми.

Съпругата на ктитора е облечена в дреха, която е много близка по кройка до онази на ктиторката, изобразена върху западната стена. Нейната дреха е също червена, но с богат орнамент от симетрично разполо-

¹Средновековна качулка, продължена в кръгла форма, която стига до края на раменете. Тази качулка с яка се явява още в ранното средновековие в Западна Европа и предхожда установяването на шапката като неразделна съставка от костюма през Ренесанса.



19. Български ктитори от XIV век, с. Калотина, Софийско

жени едри златисти кръгове. Кръгла вратна извивка опасва основата на врата и продължава с дълъг отвесен отвор върху предницата на дрехата. Както вратната извивка, така и отворът са обточени с равномерно широка ивица, извита полукръгло около долния край на пазвата. По цялата си дължина отворът е закопчан с дребни златни копчета, разположени на малко разстояние помежду си. Ръкавът е декоративен. Той виси празен надолу, а ръката е извадена през прореза на горния му край, облечена в тесен дълъг ръкав, който е двуцветен — от външната си страна е белосинкав, а от вътрешната (долната) кафявочервен. По белосинкавото поле се спускат черносини извити и скачени един за друг орнаменти. На главата си тази ктиторка носи същата шапка-диадема, каквато има и описаната ктиторка от западната стена, със същия пуснат от шапката назад бял воал. Прическата ѝ е същата, както на първата, само че тази жена има много по-едри кръгли обици. По костюма на втората жена може да се съди, че тя е по-високопоставена от първата.

От лявата страна на жената е изобразен дарител-мъж, който, ако се съди по облеклото му, е духовно лице. Горната му дреха е сивобяла във формата на пенула (наметало с форма на пълен кръг и отвор в центъра за главата). Вдигнатата му лява ръка, в която държи книга, е изцяло покрита от наметалото.¹ Дясната му ръка, която сочи наляво към главния ктитор, държаш модел на църквата, е открита до над китката, като по такъв начин се вижда част от тесния дълъг ръкав на туниката му. Върху този ръкав личат следи от орнамент. Туниката му е също светла, а върху нея се спуска дълъг златистоохров епитрахил, разделен на правоъгълници от две отвесни успоредни, близки линии, които се спускат по средата, и от множество двойни

¹От гръко-римската пенула произлиза фелонът в облеклото на християнските духовници.

успоредни, хоризонтални линии. Лицето на духовника е много повредено и почти изтрито. Останали са части от кафяви брада и коса. Пред тримата възрастни дарители стоят три деца, облечени в дрехи, близки по кройка до дрехите на възрастните. Най-голямото момче е застанало под модела на църквата, отляво на главния ктитор. То носи червена дреха с декоративни ръкави, с прорез в горния край, през който е извадена ръката, облечена в тесен дълъг синьозелен ръкав. В основата на врата е нарисувана бяла ивица, широка няколко сантиметра, която изобразява бялата детска долна туника (ризата). Ризата е затворена плътно около врата и се подава изпод по-широката вратна извивка на горната червена туника по такъв начин, че красиво отделя тона на лицето от цвета на дрехата. Личат леки следи от златожълта ивица, която обикаля по вратната извивка на червената дреха и се спуска отвесно по предницата на пазвата. Тази ивица бележи наличието на везба. Долната част на този детски портрет също е унищожена, поради което не може да се види дължината на дрехата, нито как са обути краката на момчето. Но на третото (най-малкото) дете, което стои между духовника и жената, краката са запазени и се вижда дължината на туниката му — до средата на прасците. Не е много ясна формата на дрехата на това дете, но като че ли и неговите ръкави са декоративни, дълги до края на туниката. Краката му са обути в прилепнали черни ногавици.

Средното дете, както и най-малкото, е в тъмносиня туника. При него ясно се вижда бяла тясна ивица от ризата, както и светлите, почти бели тесни ръкави на долната му туника. От фигурата на детето е оцеляла само горната половина. Големата близост, която има неговият костюм с костюма на жената, ни позволява да заключим, че това е изображение на момиче, вероятно дъщеря на ктитора. С мъка може да се разчете, че косите му са вчесани на път в средата, както е било обичай да се вчесват жените. Другите две детски фигури изобразяват момчета с късо остригани коси.

Портрети на деспот Деян, жена му Доя и лица от тяхното семейство в църквата „Свети Йоан Богослов“ на Земенския манастир (1354 г.). Запазените части от портретите на ктиторите деспот Деян и жена му Доя, владетели на Земенския край, са не само забележителни художествени произведения, но и изключително ценно доказателство за богатството, красотата и разнообразието на българските костюми през XIV век. В това отношение много интересно е изображението на Доя, от което са запазени само горната част на тялото, главата и двете насочени вдясно ръце. Вижда се ясно, че младата хубава жена е в туника с малка обла вратна извивка по основата на врата, продължена с отвесен отвор по средата на гърдите, закопчан с дребни, гъсто наредени кръгли копчета. Ръкавът на туниката има отвесен прорез в горната си част (малко под рамото), през който е извадена ръката, облечена в светъл тесен дълъг ръкав, закопчан от китката нагоре с гъсто наредени дребни обли копчета. Около вратната извивка по отвора на предницата и около отвесния прорез на ръкава дрехата е обточена с шевица с геометричен орнамент. Върху долния ръкав около китката и по отвора на ръкава между лакътя и китката минава потясна ивица от орнаментална шевица. На главата си Доя носи много красива тясна висока забрадка — шапка. Тя се състои от диадема, разчленена на отделни четвъртити пластинки, украсени с еднакъв орнамент — стилизиран цвят с лъчисто разположени тънки листа, увлечени в леко движение надясно. В центъра на всеки цвят е поставен кръгъл скъпоценен камък, а всеки връх на тънките листа е завършен с перла. В горния си край диадемата е ограничена с двоен ред гъсто наредени перли. Над диадемата се издига бяло цилиндрично дъно, леко заоблено в горния си край. То се разширява само едва забележимо извън ширината на диадемата и по този начин изпква красотата на лицето на Доя. В горния си край (преди заоблянето) дъното е украсено околоръст със скъпоценни камъни, а върху правата му част се спускат тънки отвесни цветни украсни ивици, изтъкани в плата. Върху горната обла част на дъното, почти в самата му среда, лежи друга широка цветна ивица. Отляво на главата се спуска тясна ивица плат (вероятно краят от плата, с който е оформено дъното), украсен с тънки хоризонтални линии, групирани по две или по три на определени разстояния.¹

Зад главата на Доя се спуска тънък бял плат, който заедно със светлото дъно отделя лицето ѝ от околната среда като в изящна рамка. Една част от този тънък плат минава напред и пада заоблено над гърдите подобно на онази част от забрадката на майката на плененото момче (от Боянските стенописи), която минава свободно под лицето. Косите на Доя са гладко прибрани под забрадката, ушите ѝ са украсени с кръг от троен ред дребни перли, които обикалят около цялото ухо.

Портретът на Доя в костюмно-историческо отношение е забележителен с това, че доказва многовековната традиция на женското забраждане в Софийско. Така нареченият *фекел*, който се носи до началото на XX век, е забрадка, която в основни черти е оформена, както забраждането на Доя. При фекела дъното е издъпано високо над главата, а двата завързани дълги края висят свободно пуснати на гърба. Освен това от този портрет ясно се вижда, че украсните цветни ивици напъряко в тъканта, които се срещат

¹ Платът, от който е направено дъното на шапката на Доя, е много сходен с платното, от което е забрадката на майката на плененото от арабите момче, и с плата на тюрбаните на книжниците от стенописите в Бояна.



20. Доя, съпруга на деспот Деян — XIV век, Земенски манастир

и до днес в нашите народни тъкани, са съществували още през XIII и XIV век.

От портрета на деспот Деян са запазени главата, малка част от гърдите и лявата ръка. Той е изобразен гологлав. Косите му са причесани просто, в естествената им посока назад; дълги са до ушите и са опаднали високо над челото. Както косите, така и брадата и мустациите му са силно прошарени. Брадата му е дълга, заострена и покрива врата и горната част от вратната извивка на дрехата. Мустациите са дълги с посока надолу. Дрехата на Деян е цинобърно-охрова, с дълга *отвесна пазва върху гърдите*.

Останалите изображения на членове от семейството на Деян и Доя са още по-пострадали. Личат само следи от цветовете на дрехите им — червено с оттенък от златисто или лилаво. Запазени са и фрагменти с част от разкошните големи обици на дъщерята на Доя, дългите до под ушите коси на сина ѝ Витомир, както и малката му брада и мустаци.

Стенопис в църквата „Свети Петър и Павел“ от XIV век във Велико Търново. В стенописа, изобразяващ български цар, седнал на трон, с група войници и един военачалник зад него, от гледище на историята на костюма представляват интерес групата войници, а не царят, който е в традиционния тържествен костюм от византийски тип. Стоящият зад трона на пръв план военачалник е облечен, както се вижда от изображението, в тежко бойно облекло — метална броня, метален шлем със заострен връх и бранник, който е уплътнен с апликирани върху него метални пластинки. В дясната си ръка воинът държи боздуган, а в лявата меч. Мечът прави впечатление с големината си. Той е прав, с кръстовидно разположена права гарда. Дръжката му има обработена и функционално проучена форма. Същата форма и големина на българския меч се повтарят и в два фрагмента от стенописи в църкви от Трапезица. В един от тези фрагменти се вижда долният край на меч от XIV век. Изобразеният мъж държи меча с прегънат лакът, при което върхът на меча опира на земята. Това ясно показва големината на меча и съотношението му с човешката фигура. Освен това върху канията на меча се вижда увит коланът, с който се е опасвал мечът. Самата кания е обкована на върха с метал. Във втория фрагмент мечът е опасан и при това положение краят му достига една педя над глезена.

В групата войници зад царя (от стенописа в църквата „Свети Петър и Павел“) се повтаря бойното облекло на военачалника. Войниците са въоръжени с дълги копия с разнообразни и красиво изрязани наконечници, които приличат на алебарди.

Манасиева хроника. Манасиевата хроника е исторически летопис, започващ от сътворение-



21. Български болярски костюми от XIV век

22. Български цар и неговите войни — XIV век. Стенопис в църквата „Свети Петър и Павел“, Велико Търново

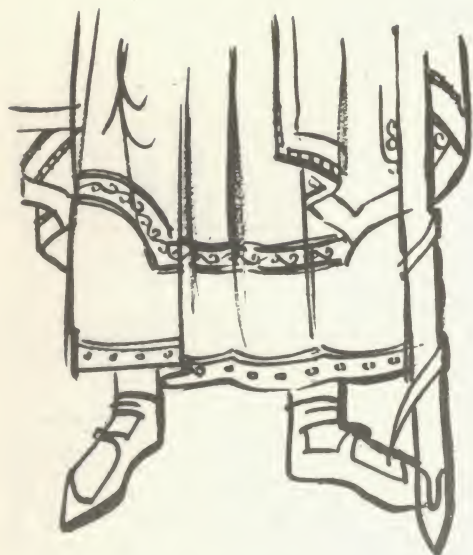


то на света и достигащ до 1071 г. Той обхваща събития от египетската, асировавилонската, римската, гръцката и византийската история. Написан е от Константин Манасий през XII век в стихове. На български е преведен в проза около 1344—1345 г. До нас са достигнали шест преписа. В един от тях (Ватиканския) има 69 многоцветни миниатюри, от които 19 се отнасят до българската история. Основната част миниатюри възпроизвежда един загубен днес византийски първообраз от времето на император Мануил Комнин (1143—1180 г.). Като отражение на българската действителност, и то само до известна степен, могат да се използват следователно само самостоятелно рисуваните за българския превод миниатюри, съдържащи сцени от българското минало или от руско-византийските отношения.

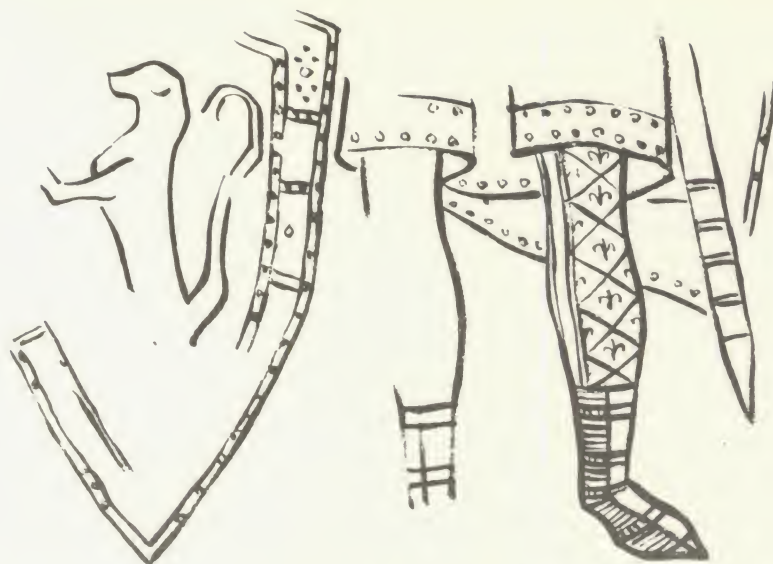
Болшинството от миниатюрите, които се отнасят до исторически лица и събития, не са съобразени с историческата достоверност на костюмите, оръжието и предметите на бита. Напротив, облеклото е сведено до образци на съвременната на автора-илюстратор епоха. Така например всички владетели — без разлика дали са египтяни, асирийци, гърци, троянци, римляни, византийци, българи или руси, са представени облечени еднакво — в царско облекло от византийски тип. При изобразяване въоръжението и предметите на бита рисунката е условна и не личи старание да бъдат предавани характерните особености за различните народи. Даже войската на руския княз Светослав в миниатюрите на лист 178 и 178 V е представена като конница, а известно е, че тя се е състояла предимно от пехота. Самият княз Светослав е представен няколко пъти все в същите конвенционални царски одежди от византийски тип, макар че неговото облекло е описано от византийски хронисти като съвсем различно. Затова миниатюрите, отнасящи се за исторически събития, не могат да се приемат като меродавни източници за костюма от времето, по което са ставали изобразяваните събития.¹

В общи линии най-интересна от гледище на българския костюм е горната дреха с дълги декоративни ръкави, прорязани в горния край за провиране на ръката. Тази дреха се среща в много от миниатюрите на Манасиевата хроника. Тя е изобразена на една от фреските, открити при разкопките на Трапезица, и в портрети на български ктитори от XIV век, разгледани вече, както и в стенописи от XV век.

¹Често се случва при преписване на текстове, украсени с миниатюри, средновековните художници-илюстратори да „подновяват“ облеклото на изобразените лица с образци от своето съвремие.



23. Детайл от болярски костюм и оръжие. Стенопис. Трапезица — Велико Търново



24. Детайл от български щит, военен костюм и оръжие от XIV век. Стенопис. Трапезица — Велико Търново

Много интересни са необикновените шапки, с които са представени както обикновени граждани, така и духовни или военни лица в някои от миниатюрите. Формата на тези шапки е различна от познатите видове византийски шапки от същата епоха. Често пъти шапките имат силно заострено дъно. Би могло да се приеме, че такова дъно има връзка със старобългарската шапка, която също има заострено дъно, макар и не така високо.

На първата страница от Манасиевата хроника Иван-Александър е представен в тържествени царски одежди подобно на Константин Тих от боянските стенописи. Той носи пурпурночервена далматика, дълга до земята, с тъмнокорични и червени орнаменти. Далматиката е украсена с ивици плътна златиста везба около врата, под рамото, над китката, по долния край и отвесно отпред по цялата си дължина. Везбата е допълнена с перли и със зелени и червени скъпоценни камъни. Златен лорос препасва далматиката. Той също е украсен с камъни и перли и край му е праметнат върху лявата ръка. В дясната ръка Иван-Александър държи червен скиптер с кръст на горния край, а в лявата — акакия от червена кожа. Обут е в червен зокус. Короната му има полусферична форма и завършва с монтиран на върха отвесно едър скъпоценен камък. Дълги перпендулии от камъни и перли висят над ушите му. Царят има широка тъмнокорична брада, гъсти тъмни коси и увиснали надолу мустаци.

Върху миниатюрата, представляваща смъртта на Иван-Асен (син на Иван-Александър), царят е представен в тъмносиня пурпурна далматика, с полусферична корона, а майката-царица е облечена в керемиденочервена далматика и носи корона, украсена с камъни и перли. Висшият духовник (патриархът), вляво пред царя, е гологлав, с дълга тъмна брада. Облечен е в бяла туника, с черни отвесни украсни ивици (подобни на *clavus*). Върху туниката и под фелона се виждат двата края на златист епитрахил, украсен с бисери и червени скъпоценни камъни. На двата му края лежи по един голям червен кръст. Фелонът на патриарха е дълъг до коленете, основата му е бяла с орнамент от черни кръстове, а подплатата златиста. Ръкавът на бялата му туника е пристегнат със златисти наръкавници. Върху фелона е праметнат бял омофор с големи черни кръстове. Обувките му са черни. Зад патриарха стои гологлав свещеник в бяла туника, обточена с еднакво широка черна ивица около вратната извивка и по долния край.

Иван-Асен е поставен на смъртен одър, облечен в тъмносиня далматика с пълен царски орнат. Короната му е златна с полусферична форма, украсена с бисери и червени и зелени скъпоценни камъни. Над ушите му се спускат перпендулии.

На лист 105 в миниатюрата „Преследване на еретиците при Юстин I“ са изобразени трима еретици в необикновени костюми — ниско препасани дълги дрехи, издърпани в горната си част над колана, със странични отвори върху гърдите (по азиатски), които започват от тясна вратна извивка. Дрехите им са с широки ръкави. Ръкавът на първия стига до китката, а на останалите двама ръкавите са по-дълги и покриват цялата ръка. В горната част на ръкава, под раменния шев, е разположена широка геометрична украса. Това е най-голямата украса в цялата дреха, тъй като около врата и по отвора минава само тясна ивица в друг тон, а в долния си край дрехите не са украсени. Мъжете имат мустаци и заоблени бради. Единият е гологлав, а другите двама са с шапки с високо заострено конично дъно и голяма, обърната равномерно широка периферия.

Както отворите върху дрехите на тримата еретици, така и извънредно ниското препасване и формата

на ръкавите са нетипични за византийския тип облекло. Типично азиатските елементи в костюмите говорят за това, че с възприемане и разпространение на разните еретически учения в страната (много от които идват от Мала Азия) е бил възприеман и начинът им на обличане като външен белег на принадлежност към тия течения.

На лист 145 е миниатюрата, която представлява войните на Никифор I (802—811 г.) с българския хан Крум (803—814 г.). Тази миниатюра, която заема цяла страница и е разположена в два реда, макар че изобразява събития от началото на IX век, е ценен източник за изучаване на българския военен костюм от XIV век, защото художникът и тук е осъвременил костюмите на изобразените лица. Никифор I, който предвожда войската си, е на бял кон с червено седло, в обикновеното царско тържествено облекло, с корона, червени ботуши, в дясната си ръка държи червено копие, а в лявата бял щит. Наред с него яздят още двама конници — единият в зелено, другият в синьо облекло, с шлемове, украсени на върха, с бранници, с копия и с едно червено знаме между тях. Начело на групата войници язди войник, облечен като останалите — със син метален шлем и голям щит в лявата ръка. Докато другите войници имат в дясната си ръка дълги копия, този свири с жълтозеленикава метална тръба. Над главите на войниците между стърчащите копия се виждат две червени знамена, едното от които е с украса на върха.

В долната миниатюра, която загатва планинска местност, на пръв план е изобразен Крум с група боляри зад него. Пред Крум е докаран Никифор с вързани ръце, а зад Никифор стоят група български войници, първият от които държи издигнат над Никифор меч. И хан Крум, и император Никифор са в традиционното облекло и с корона, но докато Крум е изобразен с лорос, праметнат през лявата ръка, Никифор е без лорос. Далматиката на Никифор е препасана (това се вижда от гънките ѝ), макар и без лорос, без да е изяснено в рисунката по какъв начин. Вероятно тя е препасана с тесен колан, който се крие в гънките. С премахването на лороса от костюма на Никифор художникът е искал да изрази унижителното положение на пленения византийски император.

Болярите, които стоят зад Крум, са облечени в туники, препасани в кръста, дълги до над глезена, с тесен дълъг ръкав и с линейна украса по долния край и около вратната извивка. С особена кройка е дрехата на най-стария от болярите, изобразен с дълга бяла брада и мустаци, който стои непосредствено зад Крум. Неговата дреха има дълги декоративни ръкави с отвесен прорез в горната им част за изваждане на ръката. Ръкавите са дълги почти до долния край на дрехата и висят празни от лакътя надолу.

Групата български войници зад Никифор са облечени в туники до коленете, обути са в прилепнали по крака ногавици със стъпало, което има заострен връх. На главите си имат метални шлемове с бранници. В левите си ръце двама от тях държат големи елипсовидни бели щитове със заострен долен край и със синьо-бяло поле, кафява ивица по края, а в средата кафяв орнамент във форма на полумесец. Под полумесеца — червен орнамент във форма на лилия.

На лист 145 V е миниатюрата, изобразяваща пиршеството на хан Крум след победата му над император Никифор. Тази миниатюра съдържа ценно сведение за народното облекло от XIV век. Прислужникът, който поднася на хан Крум вино в обкования череп на Никифор, е облечен в тъмнозелена туника, която стига само до под коленете, ниско препасана и със запретнати до лактите ръкави. Около врата и по полите дрехата е украсена с ивици в тъмнозелено-кафяво. Докато всички представители на българската управляваща класа са изобразени винаги в туника, дълга до над глезена, тук виждаме представител на народа в една по-функционална и по-проста дреха. Че народът действително се е обличал в по-къси, стигащи до около коляното туники, говори ясно не само разглежданата миниатюра, но и изображението на представители на народа, нарисувани върху една икона, намираща се в Рилския манастир. Върху тази икона е представено момчето свети Лука, водено от баща си. И двамата са облечени в къси до коленете туники с малки вратни извивки и тесни, дълги до китката ръкави. Туниките са препасани в кръста. Под тях и на двамата се виждат ногавиците, в които са обути краката им. Интересно е, че тези ногавици са изобразени пристегнати с връзки под коляното за прикрепяне към крака. На същата икона е изобразен и един млад овчар с голобrado лице, облечен в подобна туника и обут в подобни ногавици. Косите му са дълги до средата на врата и на главата си носи много интересна шапка, която се състои от околжка (вероятно от кожа) и меко дъно от плат, което пада свободно над околжката встрани и стига до ухото.

На лист 163 V също е изобразена късата народна туника в миниатюрата, представляваща покръстването на българите. А в миниатюрата на лист 183, представляваща поражението на цар Самуил от Василий II Българоубиец и довеждането на ослепените войници при българския цар, същите не са изобразени във военни костюми, а в дълги до глезена туники, препасани в кръста. Един от войниците има над туниката си и горна дреха с характерните дълги прорязани ръкави. Шапките им са с островърхи конусообразни дъна.

Разгледаните елементи на царския, болярския, военния, народния и църковния костюм се повтарят и в много от останалите миниатюри на Манасиевата хроника.



25. Момчето свети Лука с баща си. Детайл от икона. Рилски манастир



26. Овчар. Детайл от икона. Рилски манастир

зей. Този изключителен паметник на българската култура и изкуство дава още по-ценни сведения за костюма на българите по това време. На първата му страница виждаме изобразен кюстендилския деспот Константин, зет на цар Иван-Александър, заедно с жена му и двете ѝ сестри. Константин е облечен в яркочервена туника с тесен, дълъг до китката ръкав, със златисти украсни ивици в горната част на ръкава и с по-тъсна ивица над китката. Върху тази туника той носи втора пурпурночервена по-тъмна далматика без ръкав, много богато изработена и украсена по цялата си дължина със седем двойни двуглави орела, извезани със сребро. Големината на орлите е съобразена с ширината на дрехата — горе те са по-дребни, а надолу постепенно се уедряват. Златисти ивици са разположени по всички краища на дрехата около врата, около ръкавната извивка и в двоен ред отвесно в центъра на предницата, като по този начин разделят двойките орли. От двете страни на дрехата се вижда по една златиста ивица и вероятно успоредно на нея се спуска и втора, която попада зад първата, но тъй като фигурата на деспота е в пълен фас, тази втора ивица не е отразена, защото в това положение на тялото тя не би могла да се види. Дължината на горната туника стига до над глезена.

От изображението на деспот Константин имаме данни и за формата на българската деспотска диадема — тя представлява златен венец (кръг) с три полукръгли пластинки, които се издигат нагоре. Върху всяка от пластинките е поставен отвесно по един дълъг елипсовиден червен камък, а около камъка и на самия връх на пластинките са монтирани едри перли.

С перли са обвезани както златистите ивици на горната туника, така и ивиците на долната. Косите на деспота са червеникаворуси, мустациите и веждите му са кестеняви, а брадата му е лека и светла. Авторът на миниатюрния портрет се е постарал да изобрази вълнистото движение на косите и посоката на вчесването с път в средата. Както вчесването, така и дължината на косите, които са почти до раменете, говорят за сходство със западноевропейските моди от XIV век и за близост с италиански прически от същото време. Въпреки лаконичността на художника в третирането на портрета далеч не може да се помисли, че при изобразяването на младия деспот той не е вложил особено старание да отрази неговата индивидуалност, както физическата, така и на костюма му.

В тази миниатюра художникът-илюстратор рисува орлите с бяло, а в останалите три фигури този цвят липсва. Явно е старанието на автора да отрази върху рисунката сребристия блясък на орлите. Колко вкус е проявен и в това, че около тях не са поставени перли като допълнение на везбата! Безспорно везбата на орлите е била толкова хубава, че не е било нужно тя да бъде дообогатявана даже и с изискания блясък на перлите. Особено внимание заслужава начинът, по който са обути краката у деспота. Стъпил на възглавница,



27. Кюстендилският деспот Константин с жена си и двете ѝ сестри. Лондонско евангелие

той носи прилепнали по краката ногавици, от които се виждат само краката от глезена надолу. Рисунката ясно говори, че външната страна на тези ногавици (обувки-чорапи) е червена, а вътрешната черна. Това е средновековната мода ми-парти.

Съпругата на деспот Константин — Тамара — е дъщеря на цар Иван-Александър. Тя е изобразена отляво на мъжа си, а до нея са двете ѝ сестри. Трите млади жени са облечени в един тип облекло с еднаква кройка, но с малки нюанси в орнамента. Само втората сестра има различно скроена и различно поставена на раменете мантия. Високите им корони са еднакви, украсени с дълги перпендулии. Всички държат в дясната си ръка еднакъв малък жезъл с украса на върхи. Същия жезъл държи и деспотът. И трите сестри са обути в червен зокус и са стъпили на яркочервени възглавнички.

„Деспотица кера Тамара“ е в тъмночервена дълга до земята далматика, с тесен, дълъг до китката ръкав. Тъкната е изцяло покрита с едър златист орнамент, композиран от симетрично повтарящи се ромбове, страните на които продължават в леко извити линеарни орнаменти. Пространството, затворено в ромба, е разделено на четири равни части от две пресичащи се линии, а във всяка четвъртина е означена по една златна точка. Орнаментът е нарисован с равномерно плътна линия, повтаря се безкрайно и по всичко изглежда, че е изтъкан със злато върху копринена основа. Дрехата е завършена долу с широка златиста ивица, избродирана с перли в горния и долния си край, а по средата са монтирани червени скъпоценни камъни в удължена елипсовидна форма. Всеки от тези камъни е обиколен с четири симетрично наредени около него перли.

Съвсем същата украсна ивица обикаля и малката вратна извивка на далматиката. Между долната и горната ивица отвесно по цялата дължина на дрехата се спуска друга златиста ивица с червени камъни и

перли, но без перлени украси по краищата. Ръкавите на далматиката са почти изцяло скрити под полукръглото наметало. Виждат се само малки части над китката, които сочат, че ръкавът е от същия плат и в края си е завършен с тясна златиста ивица, извезана с два реда перли.

Наметалото има полукръгла форма. Правата му страна се спуска от врата до земята. То е малко по-дълго от самата далматика. Направено е от светлочервена тъкан с дребен златист геометричен орнамент — тънки златисти линии полегато се пресичат и образуват мрежа от ромбове, а във всеки ромб е означена по една златна точка. По всичките си страни наметалото е завършено с тясна златиста ивица, върху която на равномерно разстояние са пришити перли. На височина около лакътя на всяка от двете прави страни на наметалото (които при намятане падат отпред) е апликиран по един златист четириъгълник с кръгъл скъпоценен камък в центъра на всеки един и с четири перли около него.

Косите на Тамара почти не се виждат. Те са опънати и прибрани под висока златна диадема с назъбен горен край, украсена със скъпоценни камъни и перли и с дълги почти до раменете перпендулии от камъни и перли.

Костюмите на двете по-малки дъщери на Иван-Александър почти повтарят костюма на Тамара. Само че туниката на втората е в цинобър, орнаментирана е като наметалото на Тамара, а самото ѝ наметало е тъмнозелено с линеарен златист орнамент от извити клонки и е закопчано отпред с тока. То има малка вратна извивка.

Най-малката сестра има наметало, което по плат и кройка е като наметалото на Тамара, а туниката ѝ е по цвят и орнамент като наметалото на втората сестра, докато по кройка не се различава от туниките на двете ѝ сестри.

От изображението на трите царски дъщери лъха известна схематичност при третиране на костюма, въпреки че първата (омъжената) сестра е отличена от по-малките с подбора на цветовете в костюма. Много изискана е хармонията на яркочервения цвят на мантията с малиновопурпурния на далматиката. Освен това при по-внимателно наблюдение може да се открие едно леко степенуване в украсата на короните им — най-разкошна е короната на Тамара, а най-сепла на третата сестра — Десислава. Костюмът на Тамара е композиран от два тона червено, а костюмите на сестрите ѝ от червено и тъмнозелено.

Вторият лист от Лондонското евангелие съдържа портретите на цар Иван-Александър, изобразен като възрастен побелял човек между двамата си невръстни сина — Иван-Шишман и Иван-Асен севастократор. От дясната страна на царя и на Иван-Шишман е майката Сара — „новопросветена Теодора“. Докато първият лист от евангелието е забележителен като документ за дворцовото българско облекло, вторият е ценен за костюма на българското царско семейство. От четирите изображения на тази миниатюра могат да се направят много ценни изводи, като се съпоставят с костюма на царя и царицата от боянските стенописи.

Иван-Александър е облечен в светлопурпурна туника без орнамент, украсена с широки златисти ивици по долния край около вратната извивка и с една отвесна ивица по цялата дължина. Около кръста царят е опасан ниско с колан, който в миниатюрата е изобразен със златиста ивица като украсите. Краят на колана е праметнат над лявата китка. Този маниер на премтане на колана е същият, както при описания вече лорос. Но непонятна е неговата връзка в това изображение с останалите златисти ивици. Докато по изображението в Бояна лоросът има ясен път на преминаване и увиване около тялото, тук в това малко изображение художникът не е отдал достатъчно внимание на точното му отразяване. Тази неточност остава непонятна, тъй като при изобразяване на други части от костюма художникът, макар и лаконичен, е винаги прецизен.

Ръкавът на царската туника има същата форма, както и в боянските стенописи, украсен е по същия начин с по-тясна златиста ивица над китката и с по-широка инстита при раменния шев. Върху полите на туниката, от двете ѝ страни, на височина над коляното са апликирани два големи златисти кръга. Кръговете, както и всички златисти ивици са обшити с перли по края с изключение на двете ивици върху ръкава. Всички златисти плоскости са доукрасени с елипсовидни и кръгли скъпоценни камъни. Иван-Александър е обут в традиционния червен зокус, но с избродиран отгоре на всяко стъпало по един двуглав орел.

Короната е в същата полусферична форма, украсена е с камъни и перли и на върха ѝ е монтиран изправен елипсовиден червен камък. От короната се спускат над ушите дълги перпендулии. В дясната си ръка Иван-Александър държи къс червен жезъл със златен кръст на върха, а в лявата — акакия.

Царицата е облечена в дълга до земята далматика с тесен, дълъг до китката ръкав и с високо затворена до половината от височината на врата вратна извивка. Платът на дрехата е с едър златист орнамент от извити линии и клонки с ромбове между тях (орнаментът е твърде сходен с орнамента върху туниката на кера Тамара). Основният тон на далматиката е яркочервен. Туниката е завършена с широк златист бордюр, обшит с перли и камъни, както при костюмите на дъщерите на Иван-Александър. Ръкавите имат инстита в горната си част, а долу са завършени по нов начин — закопчани са с дребни копчета от китката нагоре до лакътя и около този отвор, както и по самия долен край на ръкава са обточени със златиста ивица. Съвсем по различен начин в сравнение с известните изображения е оформена предната част на далматиката — от-



28. Цар Иван-Александър с жена си Сара-Теодора и двамата им сина. Лондонско евангелие

пред по средата се спускат две еднакво широки успоредни златисти ивици, между тях не се виждат копчета (каквито има при ръкава), но твърде възможно е дрехата да е с отвесен отвор (пазва), който да се затваря с копчета. Отвесните ивици са свързани в горния си край със съвсем същата по форма ивица, която обикаля и вратната извивка. А над нея е повторена още една ивица, опасваща долната част на врата. Встрани от двете отвесни ивици на разстояние, колкото е тяхната ширина, се спуска отвесно още по една от същия вид и със същата дължина.

Наметалото на царицата е пурпурносиньо, орнаментирано със златисти ивици, пресичащи се в ромбове, с по една златиста точка във всеки ромб. По всичките му краища минава златен бордюр, извезан с перли. Обувките на царицата са червен зокус. Тя носи висока златна корона, която се състои от основа във формата на пръстен, от който излизат високи правоъгълни пластинки, завършени с триъгълник в горния си край. Косите ѝ са опънати, прибрани и скрити под тежката корона. От короната висят дълги перпендулии, стигащи до раменете. От двете страни от горния край на короната висят втори перпендулии, изработени по същия начин, както и долните. Перпендулиите са изобразени като съставени от елипсовидни камъни и перли, с каквито е украсена и самата корона. В ръката си Сара-Теодора държи къс жезъл с малка пластична украса на върха.

Изобразеното като по-голямо от двете момчета — Иван-Шишман — е облечено съвсем по същия начин, както баща му. То носи и същия орнат — корона, жезъл, лорос и др. Иван-Асен е в тъмнопурпурна далматика и ясночервена туника с корона и жезъл на севастократор.

Царицата и Иван-Шишман са стъпили на червени възглавнички, а Иван-Асен на зелена. Самият цар е стъпил на червена възглавница, украсена с двуглави орли.



31. Цар Петър и боярите му. Детайл от икона. Рилски манастир

В поредицата миниатюри, които илюстрират текста на евангелието, се съдържат разнообразни отделни данни за костюма. В тези илюстрации се преплитат източни със западноевропейски форми, смесват се с местни чисто български съвременни на автора представи за костюма. Изобразените на лист 9 V и 10 три влъхви и трима книжници са облечени в един и същи тип източни кафтани, с дълги декоративни ръкави и със странично закопчаване на дрехата. На главите си имат чалми от плат с черни ивици, разположени напъряко на тъканта. Същото платно е изобразено и в Бояна — в месали, забрадки и чалми, и то носи белезите на домашното българско платно.

На лист 11 в миниатюрата „Избиване на децата по заповед на Ирода“ една от жените има силно удължени ръкави на туниката си, каквито се носят през средновековието след средата на XI век.

В много миниатюри се повтарят както късите до коленете туники на обикновените граждани, така и дългите — на приближените на царя и двора, а също и характерните форми наметала — късо наметало (хламида) при военните, пенула при цивилните, както и качулки с яка (лист 107, 108 V, 112 V, 114 V). Много интересни по форма шапки са изобразени на лист 44. Те представляват шапка с прикачен към нея шарф от плат, който лежи меко на раменете и около лицето. В сцените, които изобразяват мъже по време на работа, туниките са къси и често полите са втикнати в колана. При такова повдигане на дрехата се виждат краката на мъжете, обути в прилепнали ногавици с къси до средата на прасците ботушки (лист 185).

В евангелските сцени Христос и апостолите са изобразени гологлави и облечени в класическите туника и наметало, докато, когато в същите сцени присъствуват и хора от народа, те са облечени в съвременен на автора облекло, а по главите им са поставени най-разнообразни шапки (лист 31, 32, 32 V и др.). Това различие в костюмите от един и същ епизод се обяснява с обстоятелството, че при изобразяване на Христос и апостолите художникът се е придържал към установените иконописни канони, а при изобразяване на светски лица той е отразил своите познания и наблюдения от непосредствено заобикалящата го действителност.

Облеклото от византийски тип се е запазило и през XIV век като традиционен тържествен царски костюм, а облеклото на управляващата класа претърпява редица промени предимно под влияние на западноевропейски моди. Характерна особеност за българския костюм през XIV век е основната промяна в кройката на



29. Български цар и царица в тържествен костюм и орнат от XIV век (от втория период на царуването на цар Иван-Александър)

горната дреха. Докато през XIII век горна дреха е полукръглото византийско наметало (с туника под него), през XIV век наметалото до голяма степен е изместено от дълга горна дреха със или без отвор по цялата дължина на предницата и с дълъг ръкав с прорез в горната си част, през който прорез ръката може да се изважда (като ръкавът остава да виси празен) или прибира (в случай, когато ръкавът облича ръката). Този ръкав при някои богати костюми е дълъг почти колкото самата дреха. Когато се носи празен, т. е. когато ръката е извадена през прореза, той представлява пластична декоративна форма, обогатяваща костюма. А когато се носи облечен върху ръката, той лежи набран на хоризонтални гънки между лакътя и китката поради голямата си дължина (50—60 см по-дълъг от ръката) и успоредно с прякото си предназначение да облича той допълва по нов начин красотата и пластичността на дрехата.

Ръкавите с прорез създават възможност за показване на втория ръкав — било този на долната туника (ризата), било на специален втор ръкав, монтиран в дрехата.

В късното средновековие и Ренесанса ръкавът е онази част от дрехата, в която най-много се търси разнообразие и се създава мода било с помощта на кройката, орнаменталната или пластичната украса (набори, гънки, кожа), било в съчетания на тъкани и цветовете.

Наличието на такава разкошна и пластична дреха намалява значението на наметалото, още повече, че тя се подплатява с втори плат или с кожа и по този начин се превръща в топла дреха — шуба. Такава горна дреха се носи както от мъжете, така и от жените. Виждаме я в портрети на ктитори от XIV век, на една от фреските, открити при разкопките в Трапезица, в много от миниатюрите на Манасиевата хроника, както и в стенописи от XV век.

Пазвата и вратната извивка също се променят през XIV век. Докато туниката през XIII век завършва затворена с малка вратна извивка по основата на врата и не показва наличието на ризата, през XIV век заедно с променяне кройката на ръкава се променя и вратната извивка на горната дреха. Тя се отдалечава от врата и продължава с отвесен отвор на гърдите (пазвата). Около вратната извивка и пазвата е разположена ивица украса (везба, апликация). Ризата от своя страна е обогатена с везба по ония места, които се виждат през отворите на горната дреха — около врата и върху ръкавите.

Някои паметници показват, че в българския костюм от XIV век е налице и типичната средновековна мода ми-парти, т. е. разделяне на дрехата на цветни петна с помощта на кройката.

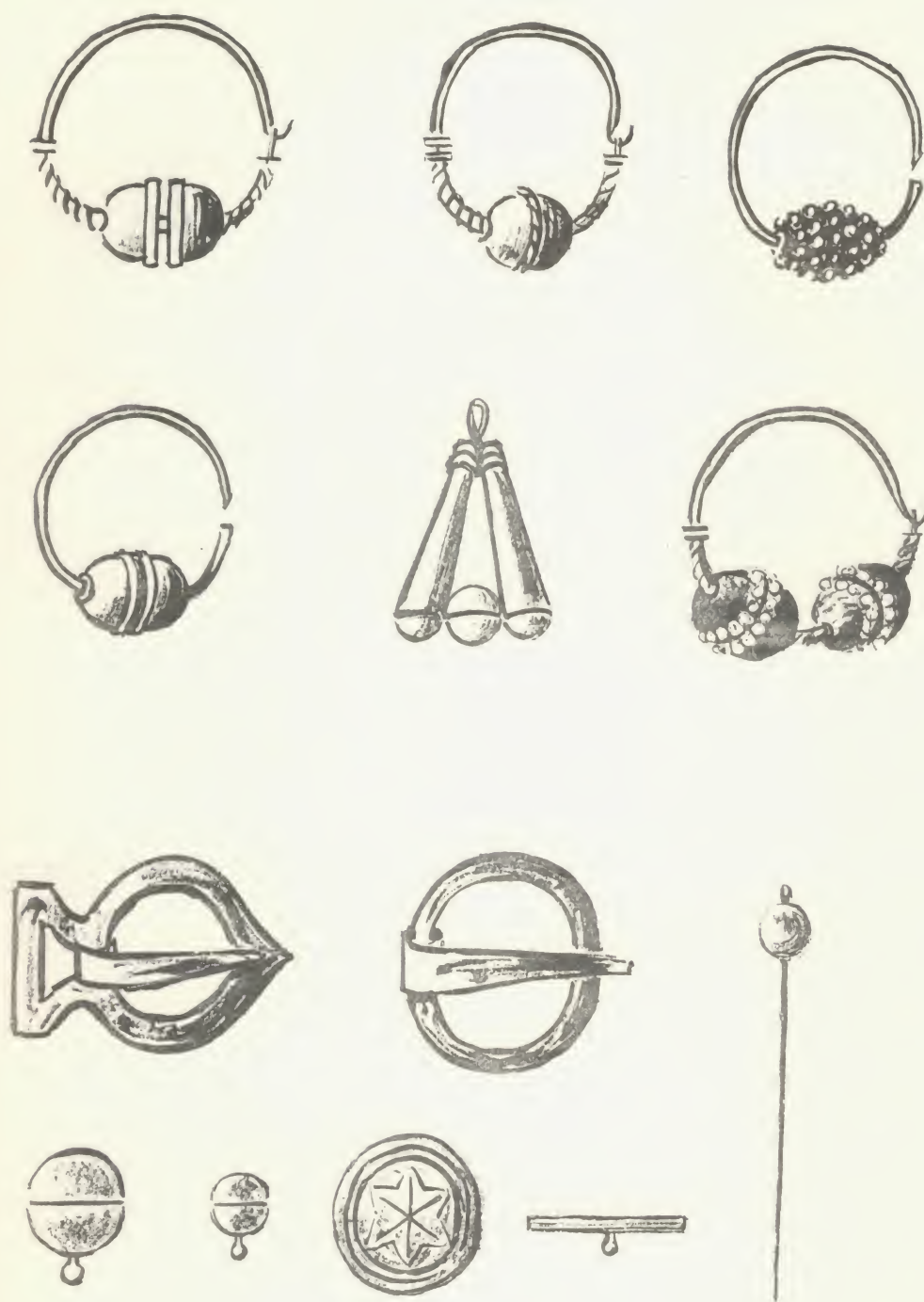
Разнообразяват се и се умножават видовете шапки както в обикновения граждански костюм, така и при военния и духовния. Често пъти шапките са със силно заострено дъно. Би могло да се приеме, че та-



32. Пратениците на цар Петър до свети Иван Рилски. Детайл от икона. Рилски манастир



33. Детайл от еклезиастичен костюм. Стенопис от XIV век. Трапезица — Велико Търново



34. Български средновековни обици, токи за колани, копчета и игла за коса

кова дъно има връзка със старобългарската шапка. В други случаи към шапката е монтиран шарф, който увива долната част на главата при нужда или лежи декоративно праметнат върху едното рамо (същият тип шапки се срещат и в западноевропейския костюм). Явяват се и двойни шапки — шапка и подкапник под нея.

Търсенето на цветност и разнообразие в костюма е отразено и в разнообразието на тъканите. Орнаментът е геометричен с традиционните средновековни християнски теми — кръг, кръст, ромб, или животински и растителен — стилизирани изображения на птици, животни и цветя. Лилията и двуглавият орел са украсни елементи в костюма на членовете от царското семейство (костюма на кюстендилския деспот Константин — Лондонското евангелие).

Женската горна дреха се носи винаги непрепасана, а мъжете носят колан по утилитарни съображения — той е тесен, опасан ниско на кръста и на него се закача в специално оформен от същия материал като колана лопус мечът. На колана висят също (при бойния костюм) рог и нож или кесия. По функционални причини се използват и копчета, поставени на онези места, където дрехата при новата кройка е

стеснена и е необходимо да бъде отваряна при обличане (на ръкава, между лакътя и китката; върху отвора на гърдите и другаде — портретната миниатюра на царица Сара-Теодора в Лондонското евангелие, портрета на Доя от стенописите в Земенския манастир).

Женските забрадки, шапки и украси на главата между болярското съсловие през XIV век са извънредно разнообразни, красиви и репрезентативни. Състоят се обикновено от по-високи или по-ниски диадеми и от дълъг воал, който излиза от диадемата, закрива косите и се спуска ниско назад (китторите от с. Калотина и Земен). В други случаи забрадките са оформени върху поставени под плата форми, които поддържат забрадката подредена високо над челото (китторката от с. Иваново). Белият подбрадник се носи и през XIV век. Големи кръгли или дълги обици завършват украсата на главата.

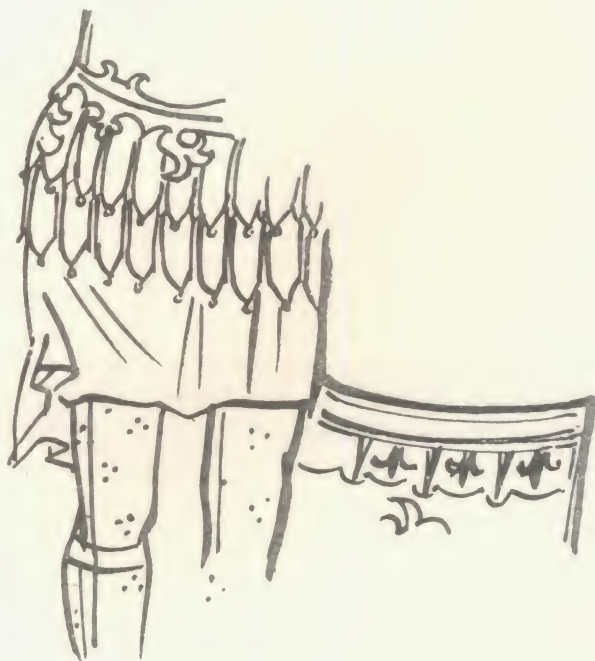
Богатата възбена украса по вратната извивка и върху пазвата на дрехата до голяма степен намалява необходимостта от огърлица. Копчетата, които отначало се появяват по чисто функционални съображения, прерастват и в украса на облеклото и са изработени от злато, сребро или от друг метал изцяло и с орнаменти. Пръстени се носят както от жените, така и от мъжете.¹ Особено богато са украсени мъжките колани, закопчани с метални токи (златни, сребърни и пр.), обковани с метални пластинки, завършени със специално оформен с метална украса край.

Народното облекло не претърпява нито лесно, нито бързо промени в резултат на модни влияния отвън, особено пък в обстановката на средновековието. То запазва основните си съставки. При жените то се състои от долна платнена риза и горна цветна или бяла туника. Ризата е дълга до около глезена със свободен, еднакво широк, право пришит към нея ръкав. Горната туника е по-къса — до около коляното или малко под него, с ръкав до лакътя или без ръкав. Успоредно с тази композиция на костюма, която представлява опростяване на костюма от византийски тип от ранното средновековие, в българския народен женски костюм се запазва и славянското облекло, съставено от риза и престилка. Престилченият тип женска носия (еднопрестилчена и двупрестилчена) е налице в народното облекло в голяма част от България чак до XX век. Естествено тя е съществувала и през всички столетия назад до средновековието.

В мъжкото народно облекло се запазват славянските и прабългарските ногавици (вълнени, по-тесни през зимата и по-широки, направени от платно, през лятото) заедно с конопената риза, дълга до около коленете. Над тези основни съставки мъжете обличат още разнообразни наметки в правоъгълна или кръгла фор-



35. Свети Димитър убива българския цар Калоян. Миниатюра от евангелие. Рилски манастир



36. Детайл от военен костюм. Стенопис от XIV век. Трапезица — Велико Търново

¹ За повече подробности: Йордан Иванов, Старобългарски и византийски пръстени, Известия на Българското археологическо дружество, II (1911), стр. 1—14.

ма с отвор в средата (пенула). С течение на вековете от крълата вълнена наметка чрез постепенно редуциране на обема ѝ и отваряне по цялата дължина отпред се е стигнало до народния опанджак (ямурлук).

Употребата на кожени дрехи се запазва успоредно с другите форми на облекло. За това помагат както старобългарската традиция и битът на българите като скотовъдци, така и климатичните условия на страната.

Облеклото на обикновените жители на градовете се състои от туника и риза като основно облекло и наметало или горна дреха като върхно. Гражданската туника е по-къса от болярската — дължината ѝ е между коляното и прасците. Ръкавът ѝ е прав, тесен и дълъг до китката.

Различават се и тъканите, които гражданите носят. По-проста е и украсата в облеклото. Тя обикновено се изчерпва с няколко украсни цветни ивици, разположени по края на дрехите. У народа всички тъкани са домашно изработени, груби, но здрави, а богатите граждани носят дрехи от сукно, конопени или памучни платове. Скъпите орнаментирани коприни, дамаски от вълна или коприна, протъкани със златни или сребърни нишки, са платове за облеклото на управляващата класа и двора.

В българското и византийското въоръжение не съществува голяма разлика. Военното облекло се състои от шлем със заострен връх, със или без бранник за врата. Ризницата е кожена или от плат, уплътнена с нашити върху нея метални пластинки, изплетена е от тел или е изкована. Под нея се носи туника, дълга до средата на бедрото или до коляното. Краката са обути в тесни ногавици, ушити от плат, имащи обща форма на гачи с чорапи. Върху тях са обути ботушки с различна височина, много често стигащи до коляното. Щитовете са овални, триъгълни със заоблени върхове или елипсовидни със заострен долен край. Нападателятното оръжие на българите се състои от копие, лък със стрели, голям тежък меч и боздуган. При разкопките на Трапезица са открити както триъгълни, така и овални български щитовете, а в един от оцелелите фрагменти на стенописи от Трапезица ясно е изобразен български воин с щит, който има усложнена триъгълна форма, с изображение на лъв в центъра и богата украса и обковка по края. В миниатюрите, отнасящи се до българската история от Манасиевата хроника, е изобразена ясно формата на българското седло с издигнати отпред и отзад части.



БЪЛГАРСКИЯТ КОСТЮМ ОТ ПАДАНЕТО НА БЪЛГАРИЯ ПОД ТУРСКО РОБСТВО ДО ВЪЗРАЖДАНЕТО

За българското облекло през турското робство, главно XV век, свидетелствуват запазените ктиторски портрети от малките манастирски църкви в Драгалевския и Кремиковския манастир.

В тези стенописи липсват традиционните царски портрети. България е под турска власт и въпреки че София е значителен административен и военен център, местните първенци Радослав и Радивой са успели да издействуват разрешение за възстановяване и изписване на двете малки църкви. Техните образи и портрети на семействата им са достигнали до наши дни.

Между костюма от XIV и костюма от XV век в България съществува дълбока разлика. Облеклото от византийски тип е изчезнало през XV век. Още през XIV век то се явява предимно като традиционен дворцов тържествен костюм. Успоредно с него обаче в ежедневието си членовете на царското семейство и представители на управляващата класа се обличали в костюми, които носят белези на западни влияния (стенописа в Костур, портрета на кюстендилския деспот, калотинския ктитор). През XV столетие с изчезването на българската царска власт изчезва и облеклото от византийски тип като общоприето тържествено облекло, въпреки че отделни негови елементи остават да съществуват дълго, като претърпяват значителни промени.

Костюмът на ктиторите в Драгалевци и Кремиковци показва облеклото на български първенци, което е изминало дълъг път на развитие и е скъсало с формите на костюма от византийски тип. В основни линии дрехите са получили много повече пластичност. Това проличава в ширината на дрехите, в обема на ръкавите, в появата на разнообразни, големи обърнати или изправени яки.

Интервалът от време между драгалевските и кремиковските стенописи е твърде малък (непълни две десетилетия), за да може с него да обясним голямото разнообразие по форми и украса на костюмите от тия стенописи. Логично е да се приеме, че успоредно с тези образци са съществували и много други. Характерна особеност в току-що споменатите стенописи е тази, че ризата заема голямо място в костюма. Тя е богато украсена с везба и е изящно завършена около врата или при китката (с къдрички). Изтъкването на ризата, подчертаването ѝ в облеклото е много характерен белег за ренесансовия костюм изобщо. Тя е признак за култивираност в облеклото. Търсенето на такава кройка за горната дреха, при която да се намери отвор, през който да се вижда изящна бяла ленена риза, подредена в дребни фалти и набори, извезана с цветна коприна, е моментът от гледище на историята на костюма, когато се оформя мирогледът на ренесансовия човек. Тази изява не е преднамерена, тя е резултат на новото разбиране за бита и е спонтанен израз на достойнството и културата на излизания от средновековието европейец.

Същата еволюция се наблюдава и в българската женска горна туника (сукмана). Докато жената от народа в Боянския стенопис (майка на плененото от арабите момче) е облечена в затворена на гърдите средновековна туника, Сара-Теодора е изобразена в туника с отвесен прорез на гърдите. Подобен прорез имат ктиторките от с. Земен и Калотина, а ктиторката от Кремиковци има прорез, разширено укроен, при който вече се показва голяма част от везаната на гърдите риза.

В украсата на долната туника (ризата) е налице характерната композиция на везбена украса върху женската риза, която украса е запазена в Софийско и до днес (Калотина, Кремиковци).

Самото изпълнение на костюмите през XV век е извънредно изискано. Те са подплатени с тъкан в друг тон. Тази подплата заздравява дрехата, дава ѝ по-хубава линия, а, от друга страна, се явява и като чисто декоративен елемент — както тонален, така и пластически.

Крайщата на дрехата (пазвата, огърлето, прорезите на ръкава) са обточени с цветни ивици везби или апликации, които имат както функционален, така и декоративен смисъл. Същото значение има и обточване-



37. Радослав Мавър с жена си и синовете им. Драгалевски манастир

то или подплатяването на дрехите с кожа (драгалевските ктитори). Закопчаването на дрехата в стеснените места — долен край на ръкава, пазва и други, се осъществява с копчета, които освен функционалното си предназначение са майсторски използвани като украса на костюма.

Следва да се извади заключение за високата битова култура в България в края на XIV и през XV век и за ренесансови схващания за облеклото. Налице е не само майсторско техническо реализиране на костюма, но и културна и артистична композиция на облеклото като цяло.

В XV век българският народ още не е изпитал най-жестоката тежест на турския гнет. Все още са налице културата и мирогледът на един народ, стъпващ на прага на Ренесанса. С XVI век обаче, който съвпада с върха на турската военна мощ, робството потопява в мрак и нищета народа ни. Настъпилите нови условия на живот неумолимо формират нови форми в облеклото. Но успоредно с това не се скъсва нишката, която свързва народната носия от края на XIX век със зората на Ренесанса. Данни за костюма от XV век съдържат някои портрети и пътеписи.

Ктиторски портрети в Драгалевския манастир. В малката църква „Света Богородица“ в Драгалевския манастир се намират портретите на Радослав Мавър, жена му Вида и двамата им сина — Стахия и Никола. Драгалевският манастир е бил основан от цар Иван-Александър през XIV век. Вероятно той е бил разрушен от турците през XV век. В 1476 г. манастирската църква е била възстановена и украсена със средства на Радослав Мавър. От това време са и ктиторските портрети. Те са останали незасегнати при повторното замазване и изписване на стените през XVII век. Ктиторските портрети са нарисувани ниско в северозападния ъгъл в притвора — на северната страна Радослав Мавър и Вида, а на западната синовете им. Поради това, че са ниско, в долния край на стената, те са били изложени на лесни повреждания. Много е пострадал портретът на майката Вида и на синовете ѝ. Малко по-добре е запазен портретът на Радослав Мавър. Всички фигури са в цял ръст. Радослав Мавър е възростен едър човек. Той държи в дясната си ръка модела на църквата, а с лявата сочи надясно, към модела. Костюмът му се състои от тъмнокеремиденочервена шуба, обточена по краищата, а вероятно и изцяло подплатена със светла кожа. Ръкавът на шубата виси надолу празен, а ръката е извадена през прореза на ръкава. Върху двете предници на шубата са наредени еднакви групи копчета, две по две, на известно разстояние. При такова поставяне на копчетата е логично да се заключи, че затварянето на дрехата се е осъществявало с петлици, които са били закопчавани на

копчетата, разположени на лявата и дясната предница. Под шубата се вижда тъмносиньо-зелена долна дреха с тесен дълъг ръкав и остър отвор, в който е показана голяма част от пазвата на ризата. Самата тази тъмносиньо-зелена дреха завършва с много красиво оформена пластична яка и е опасана ниско с широк пояс, направен от плат и завързан в едър възел отпред. Туниката е с червена подплата. Както шубата, така и дрехата под нея завършват до средата на прасците. По този начин е открита голяма част от крака, обут в наколенници или ногавици и обувка, разчленена на хоризонтални ленти в предната част на стъпалото.¹

Отдясно на Радослав Мавър стои жена му, която по ръст едва надминава рамото му. Нейният портрет е много пострадал, но ясно се вижда интересната по форма бялокремава забрадка. Забрадката обвива главата отгоре, отзад и отстрани; подредена е в меки гънки, ляга на раменете на Вида дъгообразно извита и се спуска по-ниско на гърба. По този начин са закрити цялата глава и самият врат. Остава открито само лицето. Останалата част от костюма е силно повредена, но по беглите следи от рисунката изглежда, че Вида е носела светла дълга дреха и тъмна, затворена на гърдите връхна дреха.

Двамата сина — Стахия и Никола, са облечени като баща си, но малки детайли в кройката, колорита и украсата на отделните части в облеклото им правят костюмите и на тримата мъже различни. По-големият от синовете (Стахия) носи дълга тъмнозелено-синя шуба с ръкави с прорез, подплатена с кожа. Туниката под шубата е дълга до ходилата, червенобрикова, препасана със зелен пояс. Тя има разтворена пластична яка, както туниката на бащата. В отвора на яката се вижда бяла риза с малка кръгла вратна извивка и отвесна пазва. През отвора на ръкава на шубата е извадена ръката, облечена в тесния дълъг до китката ръкав на долната дреха. Косите му са вчесани назад, минават зад ушите и опират о горния край на яката на туниката. Стахия има мустаци и стеснена, малко разделена в долния край брада.

По-различен е костюмът на по-младия брат — Никола. Ако се съди по лицето му, което е без брада и мустаци, той е още момче. Облечен е в яркочервена горна дреха, дълга до средата на бедрото, подплатена и обточена по края с кожа. Туниката под нея е кафява, с оттенък в зелено, с тесен дълъг ръкав, препасана е с пояс в кръста. Яката ѝ е подобна, но все пак малко по-различна по форма от яките на бащата и брата. В отвора на тази яка се вижда бяла риза с отвесна пазва, обточена около врата и по пазвата с тясна светложълта ивица възба със симетрично наредени върху нея червени камъни и перли.

Долният край от фигурите на двамата братя се губят в голямо петно, където рисунката е унищожена и не може да се определи нито точно колко са дълги дрехите, нито как са обути краката.

Ктиторски портрети в Креиковския манастир. Друг забележителен източник за историята на българския костюм през XV век е композицията от портрети на софийския болярин Радивой и семейството му (жена му и двете му деца) и софийския владика Каливид в старата църква на Креиковския манастир (1493 г.). Ктиторът Радивой е облечен в дълга до глезена ясночервена туника с дълъг стеснен над китката и разширен при лакътя ръкав (сходство с ръкави от Ренесанса в Италия). Вратната извивка на туниката му е дълбоко обло изрязана отпред. В този отвор се вижда част от втора светлозелена туника. Най-отдолу, в ъгловия отвор на зелената туника, се подава триъгълник от бяла риза. Художникът я е нарисувал така, че се чувства фината бяла тъкан, от която е направена, с пазва, закопчана отвесно с гъсто наредени малки копчета. В кръста червената туника е препасана с широк, вързан отпред пояс от плат на синьозелени и бели хоризонтални ивици. Върху фона на белите ивици личат дребни шарки в червено и жълто. Краищата на пояса образуват едър възел.

Горната дреха на Радивой е керемиденочервена със златист орнамент. Тя се спуска свободно от раменете и е дълга, колкото туниката. Подплатата ѝ е златистожълта с червен орнамент. Ръкавите ѝ са дълги, те падат празни надолу, а през прорез в горния им край е извадена ръката, облечена в ясночервения ръкав на долната туника. Яката на тази дреха е много интересна — тя е широка, обърната върху раменете, облечена в златисточервения орнаментиран плат от подплатата.

С дясната си ръка Радивой леко придържа към себе си голяма кръгла тъмносиня шапка, тъй като основното движение на ръката му е да сочи модела на църквата, който той придържа с лявата си ръка, докато владиката Каливид го е хванал от другата страна с двете си ръце. На главата си Радивой има полусферичен подкапник (с който е могло да се стои в църква). Косите му са червени, гъсти, навити в плътни букли, дълги почти до златистата яка на горната дреха. Обут е в червени ногавици (чорапи), над които са надянати плитки подобни на цървули обувки, прикрепени с тънки връзки към крака.

Неговата жена Вида стои от дясната му страна. Тя е облечена също в червена туника с едър златист орнамент. Дрехата ѝ е скроена свободна и прави множество отвесни гънки под широкия пояс, с който е препасана. (Нейният пояс много прилича на пояса на Радивой, вързан е по подобен начин, цветовете на ивиците му са в зелено и бяло) Тази дреха стига до земята, има кръгла вратна извивка, която преминава върху пред-

¹Асен Василиев в книгата си „Ктиторски портрети“ ги описва като високи червени ботуши.



40. Ктитор Радивой с жена си и двете им деца. Кремиковски манастир

ницата в тесен отвесен отвор, който е дълъг до средата на гърдите и е заоблен в долния си край. Както вратната извивка, така и отворът са обточени с две ивици — едната е светлозелена, а другата тъмнозелена. До ивиците е извезана спираловидно златиста везба. В пазвата на туниката се вижда пазвата на бяла риза, високо затворена около врата със златиста везба, закопчана с дребни златни гъсто наредени копчета. От външната страна на ръкавът туниката е отворен от китката до над лакътя, като е показана голяма част от ръкава на ризата, който е богато извезан със златист геометричен орнамент. При китката ръкавът на ризата е пристегнат и завършва с малка къдричка, обточена със златиста ивица по края (такава къдрица е също ренесансов елемент). Отворът на ръкава на червената туника е обточен с тясна ивица златиста везба. Краката на ктиторката са обути в жълт чорап (зокус?), върху който е обута плитка обувка, като тази на Радивой, прикрепена към крака с тънки връзки. Костюмът е завършен с разкошна шапка от бял плат, с лека прозрачна кърпа, която излиза от шапката, покрива врата, като два от ъглите ѝ лежат на раменете отпред, а третият се спуска по гърба до под кръста. Кърпата е обточена по края си със златиста везба и с тънки златисти ивици от двете страни на везбата. Под шапката се подават част от вчесаните на път в средата тъмни коси. Над ушите на ктиторката са закрепени грамадни полусферични обици, украсени с червени и сини скъпоценни камъни и с перли.

Синът на Радивой, който е изобразен застанал пред баща си, е облечен в червена дълга до над глезена горна дреха с висящи дълги ръкави, които имат прорез в горния си край. През прореза е извадена ръката му, облечена в тесен, дълъг до китката прав ръкав. Горната дреха на момчето има широка обърната яка, покриваща раменете и облечена в златистожълта тъкан. Предницата на дрехата има отвесен дълъг отвор, за-



38. Костюми на български първенци от втората половина на XV век



39. Костюм на български болярин и съпругата му (запазили феодалната си власт през турското робство — края на XV век)

копчан с гъсто наредени златисти копчета. В горния край на отвора се подава малък ъгъл от бяла риза. Широко пояс от плат на тесни ивици (по дължината му) в кафяво и бяло прибира дрехата около кръста. На главата си детето има полусферична шапчица, която по форма и изработка наподобява подкапника на бащата (вероятно на тази възраст децата са носели само подкапник). Кестенявите му коси са късо отрязани и само малка част от тях се вижда в ъгъла между ухото и шапката. На краката си момчето има жълт зокус.

Костюмът на момчето има голяма прилика с костюма на майката. Туниката му е тъмнозелена, дълга до земята (по-дълга от тази на момчето; такава разлика в дължината между мъжките и женските туники е много характерна за средновековното облекло). Ръкавът ѝ е връзан от външната му страна по същия начин, както ръкава на майката, а отворът е обточен с тънка червена ивица. Тази червена ивица в рисунката показва, че дрехата е подплатена с червен плат, като част от него се подава по краищата на шевовете. В ръкавния отвор на туниката се вижда ръкавът на ризата, извезан с червена шевица, която образува мрежа от дребни квадрати. При китката ръкавът е пристегнат към ръката и завършва с малка къдричка. Пазвата е извезана, както при ризата на майката. Коланът е от плат на червени и жълти хоризонтални линии, но, както и при момчето, е опасан без възел. Главата на момчето е покрита с голяма четириъгълна бяла кърпа със симетрично пръснати орнаменти, състоящи се от групирани по четири червени точки. Два от ъглите на кърпата са спуснати отпред на раменете и почти закриват пазвата, а останалата част пада назад, до под кръста. Върху кърпата над челото е поставен червен венец, направен от плат, извезан с перли. Момчето е обуто в червен зокус.

Пътеписи. Бертрандон дьо ла Брокиер (Bertrandon de la Broquière), дворецов съветник на Филип Добрия Бургундски, предприема през 1432—1433 г. пътешествие до Ерусалим и прави едно забележително по своя език, наблюдателност и остроумие описание на своето пътуване („Voyage d'outremer“). Описанието се пазело в ръкопис до началото на XIX век в Парижката национална библиотека, където го намира Лъогран д'Оси и го издава в „Mémoires de l'Institut National des Sciences et Arts, Sciences Morales et Politiques“, tome V, Paris, Fructidor an XII-1804, pp. 469—637. В пътеписа на Бертрандон дьо ла Брокиер са отбелязани много интересни впечатления от България и Балканския полуостров от първия период на турското владичество, по време, когато Цариград още не е бил завзет от турците.

Бертрандон дьо ла Брокиер вижда София (1432—1433 г.), един от най-значителните български градове, срина и съсипан, но българското население намерил с буден дух и готово на борба за освобождение, стига да имало кой да му помогне. „Най-после — пише той — след три дни път стигнах в един град, наречен София, който едно време бил твърде значителен, ако се съди от остатъците на стените му, съборени до земята, и който и до днес още е най-добрият град в България. Жителите на града са най-вече българи, също така и по селата. Турците са само съвсем малко число, нещо, което у другите (българите) поражда много силно желание да се освободят, ако могат да намерят кой да им помогне.“

Някои представители на бившата българска управляваща класа, които са се спасили от турците по някаква случайност, напуснали своите земи и крепостите си и се укрили между обитателите на селата.

„Тук ми дойде наум колко лека и слаба работа е онова, което изобщо се казва болярство, защото, когато поисках да узная за някои жени, които имаха по-благородна външност, от каква са фамилия, казаха ми, че те произхождат от най-високите боляри на този народ или даже са от царско потекло, но сега са омъжени за орачи и овчари.“

В същото време в непокорената още Византия дворецовият живот и животът на управляващата класа течел по старому — в пълен блясък и разкош въпреки надвисналата опасност от турците. Брокиер, като минавал през Цариград и посетил храма „Света София“, попаднал на един тържествен молебен, отслужен от цариградския патриарх в присъствието на византийския император Йоан Палеолог, на брат му Димитрий — морейски деспот, и на майка им Ирина, която била дъщеря на кюстендилския деспот и владетел на Щип и Кратово — зет на българския цар Иван-Александър. Брокиер бил много любопитен да види императрица Мария (тя е снаха на внучката на българския цар Иван-Александър). За императрица Мария Брокиер пише:

„Императрицата — дъщеря на Трапезундския цар Алексий Комнин, ми се видя голяма хубавица. Като можех да я гледам само отдалеч, поисках да я видя и отблизо и много бях любопитен да знам как се качва на кон (как язди), защото беше дошла така до черквата, придружена само от две дами, от трима старци и от трима такива човеци, на каквито турците поверяват пазенето на жените си. Но като излезе от „Света София“, тя влезе в един близък дворец да обядва там и тъй бях принуден да чакам цял ден, без да ям и пия. Най-после тя излезе, донесоха ѝ едно столче, на което тя се качи. До столчето тя заповяда да ѝ доведат коня, който беше великолепно покрит с едно прекрасно седло. Тогава един от старците взе дългия плащ, който тя носеше, мина от другата страна на коня, като държеше, колкото може по-високо, ръцете си. В това време царицата сложи крака си на стремето и възседна коня съвсем като мъжете и когато беше върху седлото, старецът ѝ метна дрехата на плещите. (Това било чудно за Брокиер, защото в това време в Западна Европа да-

мите яздели само с краката на една страна — б. н., В. Н.) После той ѝ подаде една висока шапка с остър връх, каквито ги носят в Гърция, на върха на която бяха поставени три златни пера, които много ѝ приличаха. Аз бях тъй близо до нея, че ми се каза да отстъпя малко, но пак можех съвършено добре да гледам: тя имаше на ушите си обици плоски и широки, украсени със скъпоценни камъни, особено рубини. Беше млада, бяла и още по-хубава, отколкото ми се видя в черквата; с една дума, аз не бих могъл да я укоря в нищо, освен че лицето ѝ беше боядисано (гримирано), от което тя наистина нямаше нужда. И двете ѝ дами също се качиха на коне. И те бяха хубави и носеха също плащ и шапка. Цялата дружина се върна във Влахернския дворец.“

Приведените цитати се отнасят за нравите на византийския двор, но като се има пред вид влиянието, което Византия е оказвала върху управляващата класа и върху самия царски двор в България, те могат до голяма степен да бъдат използвани като илюстрация за нравите в българския царски двор и управляващата класа непосредствено преди падането на България под турско робство. Тия пътеписи са ценни и за това, че документират един съществен факт за развитието на българския костюм: че представителите на управляващата класа от Втората българска държава са потърсили спасение сред народа. Впечатленията на Брокиер се отнасят към едно време, твърде близко до разпадането на Втората българска държава, и затова той е могъл да забележи различия в начина на обличане и изобщо във външния вид на някои от жените, произхождащи от бившата управляваща класа. С течение на времето обаче тия различия са изчезнали, като само отделни елементи от болярския костюм (било композиция, украса, везба или тонални съчетания) преминават в народния костюм, значително претворени от вкуса и материалните възможности на народа. По такъв начин запазването известни елементи от българското болярско средновековно облекло в народната носия чак до XVIII и XIX век е било улеснено.

През XV век турците били все още заети в настъпление към Цариград и поробване на Балканския полуостров. Затова те не отделяли особено внимание и сили за цялостното ликвидиране на всички представители на българската феодална класа. Така се обяснява обстоятелството, че в началото на турското робство отделни български местни феодални владетели продължават да имат известни права и икономическа мощ дотолкова, че да могат със свои средства да възстановяват църкви и да имат авторитет пред турците да издействуват разрешения за това. През XVI век, който съпада с върха на турската военна мощ, целият български народ във всичките си слоеве е сведен до еднакво безправна, обедняла, ограбвана и потъпкана маса. В този период били разрушени много селища и църкви и непрекъснато били преследвани и избивани всички по-будни българи.¹

Турско население било заселвано по системен начин в най-хубавите земи на България и Балканския полуостров.

Не са запазени образни паметници, които да свидетелствуват за българското облекло през XVI век. За живота на българите обаче, за техния бит и облекло говорят редица пътеписи на чужденци, минавали през разорените български земи през XVI век: Феликс Петанчич (Felix Petančič) от Дубровник (1502 г.); Бенедикт Курипешич (Benedict Kuripešić), словенец (1530 г.); Бенедето Рамберти (Benedetto Ramberti), италианец (1534 г.); белгийския писател Бусбек (Busbeck) (1553 г.); германеца Стефан Герлах (Stephan Gerlach) (1573 г.) и др.²

От тези откъслечни писмени данни не може да се възстанови съдържанието на българското облекло в неговата цялост, но все пак могат да бъдат направени общи заключения и да се установи връзката с предшестващи и по-късни периоди от развитието му. През XVI век българският народ окончателно е бил сведен до безправна маса с тежък поминък и примитивен начин на живот. Народното облекло следователно е било изработвано с материалите, с които българите са разполагали и които са произвеждали като земеделци и скотовъдци — лен, коноп, вълна и животински кожи. Тъканите били изработвани много често в естествените тонове на животинските и растителни влакна — естествените цветове на сивобелия лен и коноп, кремавобелия тон на вълната и коприната, бежовите, орехови, кафяви или черни натурални цветове на вълната и др. Боядисвани са били относително малки количества прежде било за втъкването им като украсен орнамент (ивици, квадрати и др.), било като цветна везбена украса на ризите (дрехите).

В 1530 г. Бенедикт Курипешич пише: „Показваха ни също много почит с хубаво посрещане и приемане добре в своите къщи. И те имат един словенски език, който обаче по-малко разбирахме, отколкото сръбския език.

А че българската земя в християнските времена е имала голяма свобода, богатство и всякакво изобилие, то се види от това, че жените, мъжете и децата — всички, имат дрехи, извезани с коприна. Жените но-

¹ История на България, издание на БАН, 1961, стр. 269 и сл.

² Стари пътешествия по България от XV—XVIII столетие, периодично списание, кн. 3, 1882; кн. 4, 1883; кн. 6, 1883, и кн. 7, 1884.

сят на врата и в ушите пръстени (халки) от сребро, жълта мед (пиринч) и олово, та и плетени коси, дълги до земята, с много украшения на тях.“

А Бусбек през 1553 г. говори за носията на българките в областите между Ниш и София, като казва: „Не можем да премълчим украшенията на ония (българките — б. н., В. Н.). Обличат се почти само в едни ризи, направени от ленено платно, немного по-тънко от онова, от което се шият по нас чувалите, но покрито с разнообразна пъстра везба по един първобитен и смешен начин, който обаче много им харесва, така че като гледаха нашите ризи, макар направени от най-хубаво платно, те се чудеа на нашата преголяма скромност, че носим толкова прости ризи без никакви цветове или везба.“

По-късно (1573 — 1574 г.) Герлах пише: „Дойдохме в Семизче (днес с. Клокотница, Хасковско — б. н., В. Н.), това е едно малко селце с лоши къщи, покрити само със суха трева, та живеят в него само българи. По пътя бяхме минали при един поток около друго едно село. Там българските жени имат обичай, щом видят някои чужди хора, да излизат на куп от селото и да принасят хляб във вид на малки колачи, които те наричат погачи (Bogatschen), за да ги продават на чужденците; други носят мляко, месо, риби и каквото имат. Украшенията им са тия, че имат ръкавите на ризите си шити с червена груба коприна или конци, пръстите — пълни с пръстени. . . В ушите — аспри и обици, па също и около врата нанизани от аспри и сини камъчета.“

Чужденците, пътували през България, най-често описват женското облекло. Това ясно доказва, че то е било по-необичайно и по-интересно за тях. Мъжкото българско облекло се споменава много по-рядко и в много по-бегли описания, от които не е много ясно до каква степен то е имало през този период сходство с костюма на турците. Мелхиор Безолт през 1584 г. пише: „Българите мъже се обличат почти еднакво като турците, затова пък жените се носят толкова по-различно, показват се с открито лице, докато турските жени ходят закрити и забулени. Също носят рокли от дебело платно и колкото повече дрехата е изработена с цветове, толкова за по-хубава я смятат.“

По всяка вероятност обаче в този период българското мъжко облекло ще да е било различно от турското, тъй като не са налице нито социални, нито материални предпоставки то да е еднакво у поробени и господари. В пътеписа на Саломон Швайгер (1578 г.) се намира една любителска рисунка на автора, която изобразява облеклото на българин и българка от западните краища на българските земи. Въпреки своята примитивност илюстрацията не е лишена от наблюдателност и любопитство на своя автор по отношение на българското облекло. Костюмът на мъжа е изобразен съставен от горна дреха, дълга до началото на бедрото, тясна в горната си част до кръста и разширена от кръста надолу, отворена по цялата дължина на предницата. Ръкавът ѝ е дълъг до китката и тесен. Краката на мъжа са обути в прилепнали ногавици, които продължават под дрехата и свършват до кръста, а от коляното надолу към глезена постепенно се стесняват, като следват естествената форма на крака. Стъпалото е обуто в цървули, привързани с върви. Интересна е шапката, която се състои от дъно и разчленена на четири равни парчета периферия. Само няколко години преди това — в 1573 г., Герлах пише, че видял българите в Софийско „с дълги до плещите коси и калпаци с четири висулки“. Четиридесет и осем години по-късно (1621 г.) пратеникът на френския крал Людовик XIII до турския султан минава през Софийско и е бил толкова дълбоко впечатлен от носията на жителите на този край, че е направил подробна рисунка за мъжкото и женското облекло. Шапката на мъжа и тук е нарисувана с четири върха. По-късно следите от такава форма мъжка шапка напълно изчезват и нищо във формата на българската носия не сочи за подобни или еволюирали от тази форма шапки. Мъчно може да се определи от какъв материал е била направена тази шапка, но явно не е от кожа и няма нищо общо с традиционния български кожен калпак.

Саломон Швайгер е изобразил в споменатата направена собственоръчно от него илюстрация и женския народен костюм от Софийско. Според илюстрацията му костюмът се състои от туника (сукман), леко разширена надолу, и втора по-къса горна дреха (дълга почти колкото мъжката) с тесен, дълъг до китката ръкав. Тази дреха лежи плътно до тялото от раменете до кръста, а оттам надолу е разширена. Плитките от косите на жената са нарисувани раздвижени встрани, вероятно за да се види дължината им и сложното разклонено сплитане. Много бегло и неточно е загатната в рисунката формата на малка висока шапчица или високо оформена забрадка. Ако се съди по рисунката, като че ли дрехите и на двете фигури са направени от груба дълговлакнеста тъкан. За това обаче авторът нищо по-точно не говори.

При толкова примитивния български народен костюм главната украса била съсредоточена върху главата. По славянски обичай жените не режели косите си, а ги оставяли дълги, сплетени в спуснати на гърба или увити около главата плитки. В тях те вплитали украса от цветни конци и ленти, пронизани и прошити с дребни мидички, охлювчета, маниста, метални пластинки и монети. Младите момичета и невестите украсявали главите си с цветя и венци. Момите никога не покривали косите си, а само ги украсявали, докато омъжените носели тънки забрадки, които били разнообразни по форма и материал, или пък шапки, като съчетавали с тях тънки дълги бели забрадки. Естествено украсата на главата била изработена от подръчни, лесно достъпни за народа материали, но в тяхната форма, композиция и изпълнение българките вла-



41. Костюм на българин и българка от Пиротско от XVI век. Илюстрация от пътеписа на Саломон Швайгер

гали много чувство за хармония и красота. Използвали вълнени и памучни тъкани, слама, употребявали везба (както при ризите и останалите дрехи) и завършвали украсата с нашити, трепкащи и леко звънящи украси от маниста, метални пластинки, монети и др. Затова и оформлението на главата към женския костюм най-често буди интерес, възторг или учудване у чужденците, пътуващи през България, и те отделят място в пътеписите си, за да го обрисуват. Така Рамберти в 1534 г. пише: „Жените в тази страна (България — б. н., В. Н.), докато не са омъжени, всички носят коси, стригани до над ушите, както малките деца, а когато се омъжат, носят ги дълги през плещите или ги плетат по славянски обичай в плетеници или по един начин, който изглежда, като че имат една чиния върху главата (завити в кръг около главата — б. н., В. Н.); на косите си привързват сребърни пари, аспри, стъкълца, кехлибари и жълтици, които висят, и колкото повече такива украшения имат, мислят, че са по-хубави и приятни.“

Бусбек (1553 г.) пише за жените между Ниш и София: „Но нищо не ни беше тъй ново, както кулите върху главите им и съвсем необикновеният вид на шапките им, ако могат въобще така да се нарекат. Те са направени от слама и обшити с платно, видът им е съвсем противоположен на оня, който употребяват селяните по нас. Нашенският женски клобук (шапка) се спуска до плещките и най-долу е най-широк, а нагоре свършва с една пирамида, а тук на най-долното място е най-тесен, а после върху главата се издига във вид на фуния до една педя висока. Горещо към небето е най-широк и отворен тъй, щото изглежда, че е направен да приема дъжда и слънчевата топлина, както нашият — за отклоняването им. По външната страна между долния и горния ръб са окачени парици, пластинки и стъкълца от разни бои и други украшения, макар и прости, само да лъцят. Такива шапки (капи) спомагат с представителност и сериозна външност, макар че при едно

малко сътресение лесно са готови да паднат. Жените ходят с тях така, щото се мисли, че някоя Клитемнестра или Хекуба (още преди падането на Троя) излиза на сцената.“

В 1573 г. пътешественикът Герлах наблюдавал в Куручешме (Бяла паланка) същото украшение на главите на жените, каквото е описано и от Рамберти. Герлах пише: „Жените имат едно чудно украшение като една широка паница, шита от сукно, тя има наоколо малки миди, сребърни пластинки, пера и други чудни неща. . . Християнките (българките) имат дълги плитки с вплетени в тях монети и други сребърни украшения, на ушите големи като миди обици от олово и сребро и хубаво украсени ризи. . .“

А за жените край Ниш Герлах отбелязва: „Християнките (българките) носели големи воали на главите си, разнообразни сребърни или куршумени (оловни) обици в ушите си. Облечени били почти само с една дълга риза, препасана с пояс, която на предната страна и на ръкавите била шита с червени, черни и жълти конци.“

Мелхиор Безолт в 1584 г. пише за българските жени: „Тия (жените) се украсяват с разни гривни и други необикновени неща, особено ушите си, тъй щото такива обици тежат почти половин пфунд (250 грама), и оставят косите си да висят тъй също странно изплетени.“

Саломон Швайгер също е бил особено впечатлен от накитите на българските жени и се е спрял в описанието си специално на тях. Той пише: „Българските жени имат обичай да окачват на ушите си различни гривни от пиринч, мед и пр. и продупчват цялото си ухо околоръст и дотолкова го натоварват, особено с калцедони, кристали и пр., че трябва с кукички да закачат ушите си о косите си, за да не се раздерат от тоя товар. Тъй също се кичат и мъжете, но не толкова изlishно.“

Безспорен факт е съществуването на сложна и разнообразна украса на главата у българките през този период, макар и понякога осъществявана с твърде примитивни и евтини подръчни материали. Тази украса е правила голямо впечатление на всички пътуващи през България чужденци и те са я отразявали в своите описания. От това може да се заключи, че същите пътешественици са я намирали интересна и необичайна и че другаде те не са срещали подобни женски украшения, шапки и забрадки.

Безспорно предпоставките за създаване на това сложно и разнообразно украсяване на главата у жените от народа имат връзки със старите славянски традиции. Но дали наред с тия причини не са влияели и други специфични фактори? Според академик Кр. Миятев (Царска корона в селска хижа, Известия на Етнографския музей, XIV (1943), стр. 15, сл. и др.) обстоятелството, че немалко жени от болярски произход са се укривали от турското преследване, като са се омъжвали за обикновени селяни, е допринесло за проникване на елементи от техния богат болярски костюм в народния.

Демократизирането на облеклото, т. е. преминаване на форми или съставки от костюма на привилегирани класи към костюма на народа, е явление, съпътстващо общото историческо развитие. Да се обяснява обаче само с него проникването на известни форми или съставки от облеклото е колкото неправилно, толкова и пресилено. Пътищата на взаимни влияния отгоре надолу и отдолу нагоре, както и от други страни в страната ни и обратно са винаги много сложни и често пъти мъчно уловими. Въпреки всички тези влияния обаче в основата се коренят народният усет за хубаво и художествената народна творческа изява.

Загубил политическата си свобода, нашият народ е търсел опора за опазване на своята националност между другото и в твърдото придържане към националните традиции на своето облекло. Но наред с този фактор за развитието (формирането и промените) на народното облекло през XVI век съществено значение имат материалните и битовите условия на живота и трудът на народа. Народната носия е преди всичко функционална, съставките на облеклото са прости и са продиктувани от климатичните и битовите условия. Основна дреха както при мъжете, така и при жените е ризата без изкоряване при рамото и ръкава. Тя е традиционната средновековна и старославянска дреха, носена от жени и деца при топло време като единствена дреха. При жените тя е дълга до над глезена, а при мъжете до около средата на бедрото. Препасването в кръста е характерно както за жените, така и за мъжете (когато я носят над ногавиците). Непрепасани ходят само децата в топло време.

Мъжките ногавици се закрепвали на кръста. През XVI век е твърде вероятно те да са съставлявали все още два отделни независими крачола, закрепени за кръста с обща връзка. (Кройката на двата крачола на бевреците от XIX и началото на XX век — тяхната плиткост в таза — сочи за дълго съществуване на два отделни крачола.) Ногавиците са от вълнен плат или от кожа, тъй като дрехите, които обличат в горната част на тялото, са вече по-къси (едва покриват таза). Ръкавите на горните дрехи са тесни и стигат до китката или са по-къси. Съществували са горни дрехи и без ръкави.

Твърденията на някои чужденци, че българите се обличали като турците, не могат да се приемат за меродавни. Тия твърдения можем да си обясним с обстоятелството, че най-горните зимни мъжки дрехи са дълги, отворени отпред и често пъти са с дълги прорязани ръкави (каквито са дрехите на ктиторите от Драгалевския манастир още в XV век), а турците от своя страна носят също дълги до глезена кафтани. Тази прилика на пръв поглед е подвеждала чужденците, които по-скоро виждали сходството, отколкото разликата в костюма.

Шапката е постоянна съставка от мъжкия костюм както лете, така и зиме. Предназначението ѝ е предимно функционално. През XVI век мъжете не режели много късо косите си, даже ги сплитали в плитки. Според Герлах мъжете в България оставяли отзад на главата си дълъг кичур, а отпред съвсем остригвали косите си.¹

Освен ризата женският костюм съдържа сукман — втора туника от вълнен плат (през зимата) или от конопен (през лятото). Той е дълъг, колкото долната риза или малко по-къс от нея. Ръкавът му е винаги по-къс от ръкава на ризата и има отвор (прорез), през който се вижда украсеният с везба ръкав на долната риза. Над втората дреха — сукмана, се прибавят при необходимост по-къси или по-дълги горни дрехи със или без ръкав. Те обикновено са отворени отпред по цялата си дължина.

Облеклото на българите през XVI век е примитивно по кройка. Не само ризата е скроена права, с право прикачен ръкав без ръкавна и раменна извивка, но и всички горни мъжки и женски дрехи имат права кройка, разширени са в долния си край с помощта на вмъкнати клинове, доколкото функцията на всяка дреха е изисквала това.

Хоризонталното разкрояване на дрехата, което е типично за костюма в Западна Европа през XVI век, не се употребява в българското облекло. Оформянето и вталяването на дрехата са се осъществявали чрез опасването на дълъг пояс около кръста, който, от една страна, е придавал стройност на фигурата, а, от друга страна, е имал и чисто функционално предназначение — да пази кръста, пристягайки и прибирайки към тялото грубите дрехи.²

Въпреки липсата на образни паметници за костюма през XVI век сведенията на чуждите пътешественици потвърждават, че XVI век е период на обедняване на облеклото и на запазване на стари форми и традиции, доколкото това е било възможно при бедния и тежък живот на българския народ. Новото, което се появява, е изравняването и уеднаквяването на облеклото в отделни селища и области при поддържане и запазване на елементи от XV век — дългите мъжки горни дрехи, женските забраждания и преминаването на везбата и орнаментирането от боярския костюм в народния, макар и с най-примитивни средства.

В края на XVI и началото на XVII век започва процесът на западане военната мощ на Турция, на разложение между спахиите и еничарите. Седемнадесетият век и началото на следващия, осемнадесети век са период на непрекъснат военен упадък на Турската империя.

За укрепване властта си турците, които били малцинство в собствената си държава, подложили християнското население на строга религиозна и обществена дискриминация — превръщали по-големите християнски храмове в джамии, по-малките разрушавали, а нови могли да се строят само със специален разрешителен документ от централната турска власт. Освен това църквите трябвало да бъдат далеч от турските джамии, по-малки от тях и с нищо да не конкурират джамииите на „правоверните“.

Основата на тази дискриминация е в същност народността. Тя по най-лесен и външно осезаем начин трябвало да изтъква правата на мюсюлманското население, което, макар и във феодална зависимост спрямо собствената си господстваща класа, било свободно („сербест“) в Турската империя, а християнското население било поробена безправна рая. Това положение на поробеното население трябвало да намира външен израз във всички прояви на живота: българинът нямал право да носи оръжие, той не можел да бъде облечен по-добре от турчина, ако яздел кон и срещнел турчин, трябвало да слезе от коня и да изчака, докато отмине турчинът.

По време на завоеванието на турците и в първите два века след това на Балканския полуостров били заселени значителни турски маси от Мала Азия и въпреки това през цялото време от робството турският елемент бил малцинството, като в редица области не надхвърлял от 5 до 10% от общия брой на населението.

За да укрепят господството си на Балканския полуостров, през цялото време на робството османските завоеватели провеждали жестока асимилаторска политика. Методите на тази денационализаторска политика били най-различни — от щедрите обещания за имуществено облагодетелстване до най-грубото насилие. Съществували и други форми: отвлечане на млади българки в харемите на турските завоеватели

¹Пак според Герлах свещеникът в Бяла паланка във от службата си се обличал като останалите българи, само че носел едно попско калпаче, а „при службата свещеникът имаше една бяла одежда и една друга под нея“.

²В стенописи от XV век виждаме такъв дълъг широк колан, завързан отпред в голям възел, като съставка от костюма и на местни български феодала от Софийско (Кремиковци, Драгалевци).

системно вземане на млади момчета в еничарския корпус, преселване на българи в Мала Азия и други далечни области, помохамеданчване на видни и влиятелни българи и т.н.

Наред с всичко това по време на робството българските земи на няколко пъти били подложени и на масови помохамеданчвания: през 1515 г. било извършено първото масово помохамеданчване в Северна България (Мизия), Тракия и Македония; през 1566—1569 г. станало страшното помохамеданчване в Родопите; през 1689 г. било извършено голямо помохамеданчване на българите в Мизия — централна и източна Северна България; в началото на XVIII век бил направен още един опит за налагане на исляма над останалото българско християнско население в Родопите.

Налагането на исляма било свързано с многобройни човешки жертви, унищожаване на имущество и културни ценности, разгромяване на църковната организация. Не случайно българските летописни сведения посочват, че през 1666—1669 г. само по северните склонове на Родопите били унищожени 218 църкви и 33 манастира.

Военната слабост и големите териториални загуби довели Турската империя до финансова разруха. Най-тежко било положението на българския народ — той плащал огромна феодална рента, работел ангария на правителството и спахиите, бил подложен на нечувано обирничество от страна на чиновниците и откупвачите на данъци. Самият османски писател Кочи бей Гюмюрджински възкликва през XVII век: „Такова притеснение и гнет, в каквото се намират бедните селяни, никога в нито една страна на света не са съществували!“

И въпреки това окаяно положение на българския народ западането на Турската империя, многобройните войни, контактът със западните държави и извоюваните от тях привилегии за своите поданици, за известни верски групи (католици) и др. създават предпоставките за зараждането на материално по-добре поставени съсловия от занаятчий и търговци.

Адам Венер в своя пътепис, печатан в 1622 г., за пътешествието си, направено през 1616 г., отразява впечатленията си от София по следния начин¹: „Град София, тъй наречен от турците и поради един някогашен там храм (който сега е обърнат от тях в джамия), е бил едно време столица на България, сега е обаче отворен, весел и многолюден град, може по големина да се сравни с град Вормс в свещената империя, лежи в една плодovitа и весела долина, има хубави черкви, имарет, каравансарай и топла баня и пр. ... и енаселен от българи, дубровчани, гърци, турци и много евреи, които повечето се занимават с големи занаяти и търговия.“

Замогващото се съсловие на занаятчий и търговци е имало буден народностен дух и то е започнало да отделя значителни средства за възстановяване, издигане и изографисване на църкви и манастири, където често пъти дарителите са били изобразявани в своя светски костюм. По такъв начин са създадени и ктиторските портрети от XVII век, които са ценен източник за изучаване костюма от онова време.

Пътеписите на чужденци, пътували през България в XVII век, са по-малко, отколкото през XVI век. Тия пътеписи не съдържат почти никакви сведения за българския костюм, а по-често дават данни за крайно тежките условия на живот на българското население, особено в по-малките селища. Изключение в това отношение прави пътеписът на пратеника на френския крал Людовик XIII до Високата порта — Курменен, който е дал не само доста подробно описание, но и илюстрация на мъжкия и женския костюм от Софийско.

Образните паметници (портрети на ктитори), както и някои пътни бележки на чужденци дават повече възможности да се проследи мъжкия костюм през XVII век, а сравнително много малко са данните за женския костюм. При това тези източници илюстрират облеклото на представители на по-заможните съсловия, като почти никакво изображение на народното облекло не е запазено.

Много съставни части от облеклото, които са ни известни още от XV век (от ктиторските портрети в Драгалевския и Кремиковския манастир), са все още налице в костюма от XVII век (декоративни ръкави, закопчаване с петлици и шнурове, орнаментирани тъкани, шапки с кожена околожка и др.). Това потвърждава значително бавния живот в развитието на българския костюм и извънредно слабото влияние на западноевропейската мода върху българското облекло във всичките слоеве на населението.

Доколкото има промени в костюма, те са продиктувани предимно, ако не и изключително, от социално-битови и материални фактори и не са резултат на чужди модни влияния. Даже турското влияние в костюма до средата на XVII век (до принудителното помохамеданчване на големи групи българско население) е съвсем незначително. Това също потвърждава, че XVI век е период на опазване и пренасяне на много елементи от българския костюм от XV век в костюма на широките народни слоеве (естествено винаги в зависимост от местните материални и битови условия) и превръщането им до голяма степен в народна традиция.

Портрети на ктитори в църквата „Свети Теодор Тирон и свети Теодор Стратилат“ в с. Добърско, Благоевградско. В този групов ктиторски портрет са изобразени петима мъже в светско народно облекло от Благоевградско и един мъж в еклезиастичен служебен костюм. Костюмът на петимата ктитори е от един и същи тип, даже един и същи — с малки разлики в някои колоритни или украсни подробности. Всичките носят светла (кремавобяла) непрепасана горна дреха, дълга до глезена, отворена по цялата си дължина отпред и закопчана само от кръста нагоре с дребни кръгли копчета и илици, при което закопчаване двете предници се допират една до друга. Вратната извивка е доста широко изрязана около врата. Ръкавът е дълъг до края на дрехата, тесен и прорязан хоризонтално под рамото. През прореза е извадена ръката, облечена в тесен, дълъг до китката цветен ръкав на втората дреха (кафтана), която се носи под бялата горна дреха. Дългите ръкави на горната (бялата) дреха, съчетани с цветните ръкави на кафтана, представляват основният пластичен и декоративен център на костюма (когато горният ръкав се облича на ръката, той лежи поради голямата си дължина набран между лакътя и китката). Такъв декоративен прорязан ръкав не е новост в българския костюм. Той се среща още през XIV век (Манасиевата хроника), както и през XV век (драгалевски и кремиковски ктитори), а безспорно е съществувал и през XVI век, щом като го намираме и в изображенията от XVII век. Но докато през XIV и XV век той се среща само в боярското облекло, през XVII век го има и в народния костюм.

Поменатите горни дрехи вероятно са от естествен бял шаяк, който е типичната вълнена тъкан за мъжката носия (заменянето на бялото мъжко облекло с тъмноцветен шаяк в Южна и Източна България започва след XVII век).

За присъствието на втората мъжка дреха (кафтана) в ктиторските портрети от с. Добърско говорят цветните, дълги до китката ръкави, в които е облечена извадената през отвора ръка у всички ктитори. Въпреки сравнително широкия отвор на горната (бялата) дреха около врата тук кафтанът не е показан, което говори, че и отворът му при врата е по-широк или пък, което е и по-вероятно, че кафтанът, който е с копчетата и илици на предницата, е облечен разтворен в горната си част и по този начин е останал скрит под бялата дреха (така описаната форма и кройка на кафтана се вижда в портрета на шестия ктитор вдясно — йерей Богдан, при когото е нарисувана и яката на кафтана в отвора на фелона).

Дължината на цветните (зелените и розовите) кафтани не може да бъде определена по портретите, защото не се вижда, но трябва да се предполага, че те са само малко по-къси от бялата горна дреха, каквато е обикновената дължина на кафтана (ктиторите в Бачково и с. Арбанаси).

Кафтанът е направен от по-тънък вълнен или памучен плат и се закопчава с дребни обли копчета, поставени на дясната предница, и илици от ширит (гайтан) на лявата.

У всичките шестима ктитори в отвора на двете горни дрехи (бялата и кафтана) се вижда ъгъл от ризата, която завършва без яка, с обла извивка по основата на врата. Ризата е бяла, но в рисунката тя е нюансирана в бледосинкаво или бледорозово. Вероятно художникът е поставил тези леки нюансировки от съображения за по-мека и изискана хармония с останалите тонове на костюма, тъй като костюмите са в бяло.

Ясно са изобразени три съставки на костюма: риза, кафтан и горна дреха (долама). Вероятно е краката да са обути във вълнени ногавици (беневреци), които обаче не се виждат под горната дреха или защото свършват малко по-високо над глезена, или защото краищата им са прибрани в ботушките, с които са обути ктиторите. Пояс също не се вижда, но може да се предполага, че той непременно е опасвал кафтана. (При други изображения от XVII век са дадени винаги както мъжките ногавици (с. Арбанаси), така и поясът (според Курменен), който опасва кафтана или другите по-къси междинни дрехи, които се носят под винаги свободната в кръста горна дреха(долама) — шуба.) Както поясът, така и ногавиците са типични елементи от българския мъжки костюм още от XV век.

Косите у по-възрастните ктитори от стенописа са дълги, вчесани зад ушите и опират на гърба. У двамата млади ктитори (първия и шестия от групата) те са малко по-къси, но са вчесани по същия начин — назад, като ушите остават открити. Възрастните имат заоблено подстригана брада и мустаци. А първият (Станко), който е най-млад от всички, почти момче, няма нито брада, нито мустаци.

Последният ктитор — йерей Богдан, има малка тъмна брада и мустаци. В неговия портрет е изобразен и служебният костюм на българския свещеник от XVII век — бяла туника с тесен, дълъг ръкав (вероятно под нея е облечена риза). Върху бялата туника се спуска епитрахил от червена орнаментирана брукатна тъкан. Най-отгоре йерей Богдан носи фелон от светъл плат.¹ В кръглата вратна извивка на фелона се подава права разтворена якичка от долната дреха (туника или кафтан).

В другите запазени образни паметници от XVII век не са обрисувани с такава яснота подробностите на народния костюм от столетието. Поради това и описаните портрети придобиват още по-голяма стойност за историята на българския костюм.

¹ Тази служебна еклезиастична дреха произхожда от средновековната кръгла пенула.



42. Мъжки и женски костюм на заможни български граждани от началото на XVII век



43. Мъжки костюми на заможни български граждани от средата на XVII век

Ктиторските портрети от църквата на Бачковския манастир, портретите на неизвестни ктитори в църквата „Рождество Христово“ в с. Арбанаси, Великотърновско, и портретите на Матей войвода Бесараб и жена му Елена в църквата „Свети Петър и Павел“ в Свищов съдържат много и разнообразни сведения за костюма на представители на заможното съсловие в България през XVII век.

Ктиторски портрети в Бачковския манастир. Относително много добре запазените портрети на бачковските ктитори Георги и Константин¹ обрисуват пълното съдържание на зимен празничен костюм на по-възрастен и на млад мъж. Както бащата, така и синът са облечени в кафтани, дълги до глезена, с тесен, дълъг до китката ръкав, който е пристегнат от лакътя надолу с изящни гъсто наредени дребни метални (сребърни, позлатени или златни) копчета. Под ръкава на кафтана върху китката лежи малко парченце — декоративен завършек на ръкава, — у сина то пада върху китката, а у бащата е отметнато нагоре. То би могло да бъде закрепено както върху ръкава на кафтана, така и върху ръкава на дрехата, която се носи под него, но и в единия, и в другия случай неговото поставяне има чисто декоративно значение и говори за изисканост и усет за репрезентативност, каквито са налице и у всички останали съставки на двата костюма на ктиторите от Бачково.

С по-големи копчета (но подобни на тия по ръкава) е затворен кафтанът на гърдите, до под кръста. А надолу полите му са леко отворени и краят им, който е нарисуван отметнат, дава възможност да се вижда както капитонираната цветна подплата на кафтана, така и долната цветна дреха (туниката), която е дълга, колкото кафтанът. Кафтанът е скроен по тялото до кръста (лежи прав без гънки), има два отвесно прорязани джоба, опасан е с метален колан, който е изработен с изящна техника и е съставен от два вида метални гравирани пластинки, които са скрепени подвижно помежду си или са нанизани на кожен колан.²

Около врата кафтанът е отворен (разкопчан) с няколко копчета и в отвора му се подава малка бяла якичка с копчета на едната и илици на другата предница, а в отвора на бялата якичка се вижда ъгълче от бялата риза с кръгла вратна извивка и дантела по края. Под кафтана се показват краят на цветни тесни дълги до глезена ногавици, стъпалото, което е обуто в светли чорапи, и плитки червени обувки с нисък ток.

Горната дреха и на двамата ктитори е шуба от орнаментиран плат — при сина с дребен геометричен орнамент, а при бащата с едър орнамент, композиран от цветя и листа. Шубата на сина е нарисувана отметната от раменете, при което не е отразено присъствието на ръкавите. Това до голяма степен ѝ дава вид като че ли има кройката на наметка. Но по-вероятно е, че и синът носи шуба, имаща кройка, каквато има тази на бащата. Но тъй като кафтанът на сина е с изключително богат и сложен орнамент (който до голяма степен даже е затруднил художника при предаване ритъма на неговия рапорт), шубата е била поставена отметната назад, закрепена само на едно от копчетата си, за да може да се покаже цялата красота на елегантния кафтан на Константин. Подплатата на шубата е изработена от тънки кожички (на дребни животни), майсторски съединени помежду си, като са използвани светлите и тъмните естествени нюанси на кожата.

Дрехата има култивирана кройка — въпреки че е тежка и плътна, тя е леко вталена до кръста, а надолу полите ѝ са освободени както при предницата, така и встрани чрез красиво извиване на линията при страничния шев. Така е скроен впрочем и кафтанът на сина — Константин. Върху шубата на бащата се виждат същите джобове, както при кафтана на сина. Майсторският шев личи не само в кройката, но и в капитонирания бордюр от плат, с който завършва в долния си край кожената подплата.

Шубата има дълги до края на дрехата прорязани хоризонтално на 10—15 сантиметра под рамото ръкави. Ръкавите са изцяло подплатени с кожа и през прорезите им Георги е извадил ръцете си, облечени в тесните ръкави на кафтана. (Когато ръкавът на шубата е бил обличан, той лежи набран поради голямата си дължина в хоризонтални гънки по ръката или при нужда е спуснат и над китката и по такъв начин топли цялата ръка.)³

При врата шубата завършва с висока отворена под ъгъл яка, подплатена с кожа, в отвора на която се виждат както отворената по подобен начин по-малка яка на кафтана, така и още по-малката бяла яка на

¹ Двамата ктитори — Георги и Константин, от Бачковския манастир са първенци гърци. Съпоставянето на техния костюм по композиция и кройка с костюмите от ктиторските портрети в с. Арбанаси, Великотърновско, и с. Добърско, Благоевградско, които са безспорно български, а тия от с. Добърско и народни показва еднаква кройка и композиция в костюма. Това обстоятелство обуславя извода, че в тази епоха в облеклото на християнското население в Турската империя е съществувала голяма близост. Затова и тия образни панетници могат да се разглеждат като образци на богат градски костюм и за българското население.

² Такива колани, съставени от метални пластинки, са се запазили в някои женски носии до края на XIX и началото на XX век.

³ През XVI и XVII век такива ръкави имат горните дрехи (шуби) и в руския и полския костюм, както и в костюми на други народи.



44. Ктитори-граждани от XVII век. Стенопис в църквата „Свети Теодор Тирон и свети Теодор Стратилат“, с. Добърско, Благоевградско

ризата. Дрехата (шубата) се закопчава с едри метални копчета на дясната предница и илици на лявата.

Бащата и синът имат еднакви шапки — с дъно от плат и широка кожена околожка от скъпи кожи (самур). Косите им са късо подстригани. Синът е с гладко лице, а бащата има мустаци и малка заоблена брада.

Ктиторски портрети в църквата „Свети Петър и Павел“ в Свищов. Много пострадалите изображения на ктиторите Матей Бесараб и жена му Елена в състоянието, в което се намират, не дават други сведения за облеклото от средата на XVII век, освен че шуби, закопчани с петлици на гърдите, каквито ни е известно да носят мъжете, носели и жените.

Ктитори в църквата в с. Арбанаси, Великотърновско. Портретите на неизвестни ктитори от църквата „Рождество Христово“ в с. Арбанаси, Великотърновско, от средата на XVII век съдържат достатъчно ясни сведения за мъжкия костюм.

Над вратата на параклиса, посветен на Йоан Кръстител, е изобразен в цял ръст неизвестен ктитор, облечен в богат костюм. Костюмът се състои от фина шуба с къс до лакътя ръкав, подплатена с тъмна кожа, закопчана с шнулове на гърдите. Шубата е малко по-къса от кафтана, който е също син, направен от орнаментиран плат, и се вижда под шубата и при късия ръкав на шубата.

Шубата е нарисувана при врата с много ниска отворена встрани и подплатена с кожа якичка. В нейния отвор едва личат малка част от кафтана и едва забележима бяла ивица от ризата. От долния край на шубата на около 20 сантиметра височина се вижда отвесен отвор, а под кръста отвесен джоб, каквито естестве-



47. Ктитори-граждани от XVII век. Стенопис в църквата „Свети Теодор Тирон и свети Теодор Стратилат“, с. Добърско, Благоевградско

но е да се предполага, че дрехата има и от другата (лявата) страна, без да се виждат поради позата на ктитора, който е застанал в три четвърти. Краката под кафтана са доста повредени, но има следи, от които личи, че са били обути в сини обувки. Главата е добре запазена — шапката е с високо право дъно от тъмен плат и тъмна кожена околожка. Косите са късо подстригани. Ктиторът е с мустаци и обла доста дълга брада.

По-богати са костюмите на неизвестните ктитори (баща и син?), нарисувани върху южната стена в западната част на нартиката. Те не са датирани, но по всичко изглежда, че са също от около средата на XVII век. Бащата е облечен в разкошна червена шуба, закопчана с гъсто поставени шнуrowe на гърдите, с голяма легнала на раменете яка, покрита със светла кожа, с каквато е подплатена изцяло шубата. Ръкавите на шубата са дълги до самия край на дрехата с хоризонтален прорез под рамото. В прореза се вижда ивица от кожената подплата (кройката на шубата е същата, както на ктиторите в Бачковския манастир и на описания ктитор от параклиса, посветен на Йоан Кръстител в с. Арбанаси). Лявата половина от полите на шубата е малко отметната встрани, поради което се виждат както красивата светла кожена подплата, така и полите на кафтана, който е в приглушен розов цвят и е с тесни, дълги до китката ръкави, закопчани с няколко дребни копчета. Ктиторът е обут в тесни червени ноговици, бели чорапи и охрвожълти плитки обувки. Поради много повредената рисунка едва се вижда, че ктиторът е имал на главата си калпак с обло червено дъно (доста високо) и тъмна кожена околожка. В лявата си ръка той държи голяма бяла носна кърпа с орнамент от цветя и клончета по края.

Малкият син на ктитора държи цвете в лявата си ръка, а на китката на дясната му ръка е вързана ху-



48. Ктитор от XVII век. Стенопис от църквата „Рождество Христово“, с. Арбанаси, Великотърновско

бава бяла кърпа (също бродирана). Момчето е облечено като бащата с дълга до над глезена червена шуба с широка, легнала на раменете яка и дълъг до подгъва ръкав (но без прорез) с кожена подплата, която покрива и лицето на яката. За закопчаване дрехата има шнуrowe, които стигат до под кръста. Тя е наметната, закопчана само на първото копче (синът Константин в Бачково също е изобразен само наметнат с шубата си).

Под шубата момчето носи розов препасан с пояс кафтан с геометричен орнамент (ромбове), с тесен, дълъг до китката ръкав, закопчан с дребни обли копчета в долния край. Краката му са обути във високи тесни ботушки. Шапката му е с обло дъно и кожена околожка.

Пътеписи. Освен разгледаните образни паметници сведения за българския костюм съдържат и някои текстове на чужденци, пътували през българските земи през XVII век. Пратеникът на френския крал Людовик XIII Дезе дьо Курменен минал през българските земи през 1621 г. В 1624 г. излиза в Париж обемистият

му пътепис „Пътуване в Изтока, направено от кралския комендант в годината 1621“. Книгата е предизвикала голям интерес, ако се съди по факта, че е претърпяла още две издания — в 1632 и в 1645 г. Въпреки големия си обем тя съдържа много малко илюстрации — около десет. Една от тия илюстрации изобразява мъж и жена от София. Авторът дава сведения за климатическите особености на страните, през които е минал, за бита на населението, засяга и тяхната история. Обяснява и произхода на името на България от „Волгария“, а първоначално се наричала така поради това, че в страната ни дошли и се установили племена, които живеели по течението на р. Волга. Той пише, че в България християнското население било най-многобройно, тъй като само източноправославните били тридесет пъти повече, отколкото турците, а освен тях имало и католици. Курменен е прекарал няколко дни в София, приет много гостоприемно от местното население, което живеело в много ниски схлупени къщурки, според него нарочно строени така, за да не привличат поробителите-турци, които, щом намерели малко по-удобна и подредена къща, безцеремонно се настанявали в нея. За облеклото на жителите от София Курменен пише: „Може лесно да се съди, че по времето, когато тая страна е била свободна, жителите ѝ са били много пищно облечени: защото и днес все още, въпреки че турците не им оставят нищо, жените са твърде прилично облечени. Те провесват околоръст на главите си всякакви монети, безразлично дали сребърни, или медни, каквито могат да намерят, по начин, че колкото повече монети имат, те са считани за по-красиви; те сплитат косите си с такава грижа, че е много трудно да се разпознае



45. Мъжки и детски костюм на богати български граждани от XVII век



46. Мъжки и женски костюм на богати български граждани от средата на XVII век

начинът на сплитането; плитките им висят назад до колана и веднъж като са ги сплели, жените повече не ги докосват. Ризите им са бродирани около отворите с конци от различни цветове.

И когато видяха нашите ризи, те се учудиха на нашата скромност и затуй, че ние никак не ги украсяваме и обогатяваме с примеси от цветове. Мъжете носят също един вид шапка (боне), което е смешно: и тъй като облеклото на мъжете, както и това на жените е най-екстравагантното, което съм видял във всички тия области, наредих да се постави предшествуващата илюстрация. . .¹

Илюстрацията, за която споменава Курменен, представлява мъж и жена. Мъжът е обут в прилепнали по краката ногавици от плътен плат, които стигат до глезена. Ризата му е с дълъг до китката широк украсен с везба ръкав, а на кръста е прибрана в ногавиците. Над нея е облечено менте с ниска права якичка, което се закопчава до кръста с дълги петлици и гъсто наредени копчета. Ментето е препасано с пояс от плат. Върху него мъжът носи дълга до прасците свободна горна дреха с къс до над лакътя ръкав и с малка права якичка. На нея не са отбелязани копчета или друг някакъв начин на закопчаване. Тази горна дреха е, както и ментето, с права яка, но по-висока от тази на ментето. Шапката, която е направила особено впечатление на пътешественика и която се илюстрира и от други пътешественици като „шапка с четири висулки“, има много сложна и нелогично композирана форма. Вероятно в рисунката формата е пресъздадена, без художникът да е разбирал начина, по който е направена. С нищо не се загатва и материалът, от който е направена шапката.

Обувката е затворена, краят ѝ се крие под края на беневреците и е мъчно да се определи дали тя има формата на къси ботушки, или е по-къса. Малко странно изглежда, че тя е с толкова остър връх, което е неправдоподобно за един народен костюм.

Изобщо в цялата рисунка има данни за непълно разбиране и не съвсем вярно пресъздаване формата на отделните съставки на костюма. Но в общи черти той е композиран вярно и от същите съставки, каквито съдържа мъжкото народно облекло през XVII век — риза, ногавици и горни дрехи с различна дължина.

Женският костюм се състои от една единствена горна дреха с дълбока до кръста пазва. Същото непълно разбиране на кройката е проявено и тук, тъй като ръкавът е нарисуван като че ли е част от горната дреха при дясната ръка, докато при лявата ръка рисунката ясно показва, че горната дреха има формата на сукман без ръкав, а дългият до китката ръкав е от ризата под сукмана. Освен това ивица везба с един и същ орнамент минава около вратната извивка, по пазвата, около ръкавната извивка, по цялата дължина на ръкава от външната му страна и по долния му край. Ако костюмът се състоеше от риза с ръкави и горна дреха (сукман) без ръкави, везбата върху двете различни дрехи не би била с един и същ орнамент даже ако и двете биха били от коноп, защото обикновено ризата е направена от по-тънка тъкан. Ако пък на рисунката авторът ѝ е искал да представи дреха с дълги ръкави, будят недоумение както малките къдрички при везбата около врата и на рамото, така и разликата при изобразяване на двете рамене.

Ето защо трябва да се предполага, че тази рисунка е направена по-късно от илюстратор, който лично не е видял костюма и не е могъл съвсем точно да го изобрази, а се е ръководел от указанията на самия пътешественик — Курменен, които в най-добрия случай са били съпроводжани с неумели скици.

Но въпреки споменатите недостатъци рисунката има значителна стойност, тъй като е единствена илюстрация за женско народно облекло от XVII век и до голяма степен го изяснява.

Жената е опасана в кръста с пояс, какъвто е известно, че носят жените още през XV век (стенописите в Кремиковци). Тя е изобразена боса и в летен костюм. Прическата ѝ е сложна, оформена от многобройни тънки плитки, украсена е от двете страни с наниз от монети в различна големина, а в долния край под кръста плитките са свързани с лентички.

Ктиторски портрет от църквата в Карлуковския манастир. В църквата на Карлуковския манастир е запазен портрет на ктитора йеромонах Атанасий, датиран от 1602 г. Този портрет дава сведения за монашеското облекло от началото на XVII век, което е в приглушена цветна гама, но не е черно. Расото е сиво, качулката, която по формата си ясно сочи за произхода си от класическия *suculus*, е по-светлосива, а подрасникът е кафяв.

Запазените ктиторски портрети от XVII век, които разгледахме, ясно свидетелствуват за формирането на съсловия със значително материално благосъстояние и същевременно ни позволяват да направим обобщение за българското облекло през XVII век.

В общи линии българският мъжки костюм е следният: ризата продължава да бъде основна, най-близка до тялото дреха. Тя е бяла или в естествените леко кремави и бежови тонове на памука, лена или конопа. Най-широко разпространената риза у народа е конопената. Над нея се носи втора (цветна) дреха — кафтан,

¹ „Voyage de Levant fait par le Commandant du Roy en l'Année 1621“ par le Sieur Deshayes de Courmenin, 1624. стр. 71, Националната



49. Костюм на българин и българка от Софийско от XVII век. Илюстрация от пътеписа на Дезе дьо Курменен, 1621 г.

дълга до под прасците, с тесен дълъг до китката, право прикачен на рамото ръкав. Тя е оформена при врата с малка права якичка и се закопчава обикновено с копчета на гърдите. Често пъти якичката се носи отворена горе. Това дава възможност да се вижда ризата, която е завършена с кръгла вратна извивка без яка, а при богатите костюми е с малка дантелка около врата.

Кафтанът е междинна дреха. Той се носи под най-горната дреха (шуба, долама и др.), а същевременно е домашна и по-непредставителна дреха. (Ктиторите, които винаги са рисувани в най-тържественото си и красиво облекло, никога не са по кафтан.) От друга страна, кафтанът е така разкошно оформен, от толкова хубав плат, с разкошни копчета и яка, че в никакъв случай не е дреха, присъствието на която трябва да се скрива. (Ктиторът Константин от Бачковския стенопис е с нарочно отметната шуба, ктиторът Георги от същия стенопис, както и ктиторът от с. Арбанаси са с отметнати поли на шубата не само за да се вижда скъпата подплата от кожа, но и за да се покаже кафтанът.) Кафтанът се препасва в кръста с пояс и се закопчава с петлици от шнурове. Над него се носи друга по-голяма и по-тежка горна дреха с къс до лакътя или дълъг декоративен прорязан за изваждане на ръката ръкав (пътеписа на Курменен, ктитора в с. Арбанаси, ктиторите в с. Добърско).

И двете горни дрехи в народните костюми са направени от домашен вълнен плат в натуралния тон на бялата вълна. Мъжките ногавици са от същия домашен бял вълнен плат (шаяк). Те са прилепнали по краката от глезените нагоре и лежат плътно по тялото в таза. Лятно време в най-топли дни ногавици не са били носени, а вместо тях мъжете от народа носели гащи от платно (най-често от коноп).

Мъжкият костюм у по-заможните граждани е композиран от същите съставки: бяла риза, изработена от

тънко ленено или памучно платно и украсена с изящна дантела около вратната извивка и по края на ръкавите. През XVI и XVII век дантелата широко навлиза като украса на костюма (предимно на долните дрехи) в Западна Европа, а оттам се пренася и в Източна Европа, като отчасти навлиза и в българския костюм на богатите съсловия. В портретите на бачковските ктитори Георги и Константин малкият тъгъл риза, който се подава в отвора на кафтана, е украсен с изящна дантела.

Над ризата се носи кафтан, а над него горна дреха — шуба или долама. Между богатите граждани мъжете носят цветни ногавици, които са направени от по-фина тъкан, а под тях обуват светли чорапи и плитки половинки обувки.

Самата горна дреха, която у народа е от прост вълнен плат или е заменена с кожух от овча кожа, в костюма на богатите съсловия е изработена от скъп орнаментиран плат и е подплатена с тънка скъпа кожа (ктиторите в с. Арбанаси и Бачково). Тези горни дрехи са завършени с по-малка или по-голяма покрита с кожа яка. Кройката на горната дреха даже когато е подплатена с кожа, е прилепнала до кръста и е разширена с клинове от кръста надолу. Ръкавът ѝ е пришит право, без раменна и ръкавна извивка (такава кройка имат горните дрехи у всички народни носии през XVIII и XIX век). Горната дреха се закопчава до кръста с обли или елипсовидни метални копчета (ктиторите от с. Добърско и Бачково) или с дълги шнуrowe и петлици (с. Арбанаси), които са чисто декоративно обогатяване на изработения от шнур или гайтан илик, който не е прорязан в плата.

Не са запазени изображения на жени в костюм от XVII век с изключение на образа на жената на Матей Бесараб (1633—1654 г.) от църквата „Свети Петър и Павел“ в Свищов. Този портрет обаче е много повреден и от него историята на костюма може да се обогати само с факта, че и жените, както мъжете, носят през XVII век горна дреха (шуба) с декоративни прорязани ръкави, с голяма легнала на раменете кожена яка. Шубата е закопчана с дълги петлици и на гърдите. Такова сходство в кройката на мъжките и женските горни дрехи се наблюдава и в дрехите от XIX век въпреки много облекчената им кройка (ктитори в Рилския манастир и Бачково) и се потвърждава от етнографските музейни сбирки на костюми от XIX и началото на XX век.

Сукманът е типичната втора дреха в композицията на женското облекло и се носи между ризата и горната дреха. Той е с ръкав или без ръкав. Носи се както в градовете, така и в селата и в зависимост от това е от по-груб или от по-фин плат. И в много от областите, в които доминира старославянската двупрестилчена носия, сукманът съществува като зимна дреха. Произлязъл от горната туника, той се възприема като по-практична и по-култивирана по кройка женска дреха и живее успоредно със старославянската престилчена носия, която в много области се запазва само като по-леко (лятно) облекло.

Третият тип женско облекло — саеният, навлиза в българското народно облекло сравнително късно, едва през XVII век. Саята е женска горна дреха, отворена отпред по цялата си дължина. Подобен тип женска дреха със същото име съществува през XVI век в испанския дворцов костюм (*saya*).¹

¹ Появата на саения тип женска носия в българското народно облекло не е достатъчно изследвана и изяснена. Поддържаното в текста становище за времето на навлизането на саята в българското облекло и за известна връзка (общност на влияния) с испанската *saya* е лично становище на авторката. Има две обяснения за произхода на понятието сая, респективно *saya*. Според някои думата сая произхожда от латинското *saga* (мн. ч. от *sagum*). *Sagum* в латински език е дума от келтски произход „*bauros*“ и първоначално е означавала „мантия (наметало), направена от груба вълна, носена от робите, както и наметало на келтите“ (вж. Cassel's Latin Dictionary, 1958). Поради контакта на римляните с келтите наметката преминава в римската армия, а *sagum* става понятие за войнишка наметка въобще. В този си смисъл, т. е. като „войнишка наметка“, думата се употребява от Цезар (поч. 44 г. пр. н. е.) в неговите трудове. Към края на I век пр. н. е. *sagum* добива толкова подчертано значение на войнишко наметало, че прераства в символичен израз за война, така както *toga* за мир. При Цицерон (поч. 43 г. пр. н. е.) *sagum* вече има този преносен смисъл. В същия смисъл се употребява и от историка Тит Ливий (поч. 16 г. пр. н. е.).

Трябва да се отбележи фактът, че понятие аналогично на *saya* се среща единствено в испански език, и то със съдържание съвсем различно от онова, което *sagum* има в класическия латински език. Действително в „*Larousse Universal ilustrado*“, т. 3, *saya* е обяснена като произхождаща от латинското *saga*. В испански *saya* през XVI век има двойко значение: 1) женска горна дреха, отворена отпред по цялата си дължина; 2) зестрата (в пари), която кралицата е давала на своите прислужнички при сватбата им. (Cassel's Spanish Dictionary, 1959; J. Casares — *Diccionario ideologico de la Lengua espagnola*. Освен това *saya* се е наричала и един вид туника, която мъжете са носели в още по-отдалечено време (Arlesio Escodar — *Costumbres limenas*, Larousse Universal ilustrado).

Обстоятелството, че понятие аналогично на *saya* като производно от *sagum* не преминава в нито един от останалите езици от латински произход, от една страна, и, от друга, че в испански език *saya* има съвсем различно съдържание от това, което думата е добила в класическия латински език, налагат да се търси друго обяснение за произхода на това понятие. Мъчно може да се приеме, че едно понятие, което е станало синоним на „в оръжие“, „война“, „военно положение“, ще еволюира дотам, за да означава женска горна дреха (и от определена кройка) и една особена зестра (само тази, която кралицата дава на прислужничките си).

В турския език думата САЯ произхожда от глагола САЙМАН (преброявам). „Камуса шемседдин“ (Турско-турски речник, издание 1218) (=1803-4 г.) определя понятието така: „САЯ — произхожда от глагола САЙМАН (преброявам). На времето съсловието, което е имало службата да преброява овцете и да събира налога. Преброятели на овцете, държавните мандраджии, съсловието на преброятелите. Понеже те са имали службата да приготвяват курбаните във Високата порта, то те са имали една специална носия (к. н., В. Н.) ЧОХА (сукно), САЯ. Едно грубо сукно, от което са се ушивали дрехите на хората от това съсловие.“

Около края на XVII век започва постепенното потъмняване на народното облекло, процес, който настъпва първоначално в южните части на България и около Родопите. Успоредно с това в много области на Тракия и Източна България проникват и отделни кройки, от облеклото на турското население, особено в мъжкия костюм — потури, елеци, салтамарки, чалми и др.

Ето защо и в по-новия турски език понятието вече добива съдържанието на: 1) чиновник по събиране на налози; 2) особен вид горна дреха. А в българския език думата преминава със значението на: 1. Кошара за добитък за зимуване; подслон. 2. Дълга горна женска дреха. 3. Горница на обувка (Речник на чуждите думи в българския език, Наука и изкуство, 1964).

Турското влияние, проникнало чрез маврите в Испания, много по-правдоподобно обяснява наличието на понятието *saya* в испанския език в двойното му значение: 1) особен вид горна дреха, по кройка съвсем близка до саята, която намираме в България, и 2) понятие, свързано с пари и кралска власт (в испанския — *зестра*, давана от кралицата на прислужничките ѝ; в турски — особен налог), отколкото произхода на тази дума чрез еволюция на латинското *saga*, чийто смисъл е бил, както вече се отбеляза, много тясно свързан с понятието война.

Независимо от това, ако в българския език трябваше да се обяснява саята като производна от латинското *saga*, трябваше да може да се открие непрекъсваното просъществуване на понятието (и на съответната дреха) от римския и ранновизантийския период до времето, когато саята се установява като тип народна носия. А такова явление не се наблюдава.

Впрочем тази дреха и със същото си име е известна и в Македония, както и в народни носии от Беломорска Тракия.

Испанската дворцова сая до кръста се е затваряла плътно, а от кръста надолу на известно разстояние се е връзвала с разкошни брокатни панделки. Тя не се е затваряла винаги, а е била оставяна отворена, като по този начин се е подавал тесен ъгъл от долната пола, изработена от скъп орнаментиран плат.

В народното облекло у нас се е получило обратно затваряне на саята с четириъгълната престилка, препасвана отгоре, която по този начин затваря отвор на саята и крие ризата. Този по-прост и по-функционален път на затваряне на саята е продиктуван от нуждите и възможностите на народното облекло, което в основите си е трудово облекло.





50 Костюм на заможни български граждани от около втората половина на XVIII век

БЪЛГАРСКИЯТ КОСТЮМ ПРЕЗ ЕПОХАТА НА ВЪЗРАЖДАНЕТО

След падането на България под турско иго през нито един период от време не е угасвало у българския народ народностното съзнание и желанието за освобождение. Многобройните въстания през времето от падането под турско робство до XVIII век избухвали най-често стихийно и обикновено във връзка с войните, които различни европейски държави водели против турците. Водачите на тези въстания били различни действителни или самозвани представители на потомци на последните български владетели и по-имотни българи. Тези водачи преследвали свои цели, а използвали копнежа на народа за свобода. При неуспех те се спасявали с бягство извън България, а народът — изоставен и разгромен — бил подхвърлян на жестоки издевателства от страна на турците. Въпреки това народните брожения не стихнали до края на XVIII век. На много пъти по-будни българи масово се изселвали от България и се установявали във Влашко, Молдова, Унгария или в Австрийската империя, където или се запазвали като отделни етнически групи, или се претопявали. Това било удар за българския народ, който губел ценни свои представители.

Тъй като широките въстания не успявали и не довеждали до освобождаване на българския народ, което е било невъзможно да стане само с вътрешните сили на народа при силната турска власт, появили се единични или обединени в по-малки или по-големи групи „хайдутите“, които от април до септември се укривали в българските планини и оттам водели частична борба срещу турския гнет и издевателства, поддържани и укривани от народа. Народът обичал хайдутите, надявал се на тях и възпявал в песни борбата на „народните закрилници“. Освен мъже имало и жени хайдуте и дори войводи на хайдутски дружини.

Оръжието на хайдутите се състояло първоначално от стрели, лък, копие, боздуган и меч — „сабя да-маския“, а по-късно (след XVI век) имали тънки саби „френгии“ и огнестрелно оръжие — дълги пушки „бойлии“ и „чифте пищови“.

Народните песни описват хайдушката храна като „печено агне и вино червено“, но обикновено хайдушкият живот е бил съпроводен не само с непрекъснати опасности, но и с глад и оскъдица. Една народна песен характеризира хайдушкия живот така: „то не е хоро игране, не ми е песен пеяне, а ми е глава гинене“.

Единственият православен народ, на когото българите се надявали за братска помощ за освобождение, бил руският. Цар Иван IV Василевич (Грозни) (1533—1584 г.), който разгромил татарите в Казан и Астрахан и която победа му създала славата на мощен враг и унищожител на мюсюлманите, бил за поробените славяни „слънце християнско, втори Константин на земята“. Вярата в руския цар, който ще освободи поробените от турците християни, се усилвала и поради материалната помощ, която Русия оказвала на християнските църкви в Турската империя. Тази вяра била особено силна у българския народ. Духовните и културни връзки с Русия били стари, цели два века българският правопис, създаден с книжовната реформа на Патриарх Евтимий, бил господстващ в руската книжнина. В Русия избягали и намерили поле за културна работа през втората половина на XIV век много българи, между които московският митрополит Киприан и племенникът му Григорий Цамблак, както и живописецът на руските светии Пахомий Логотет.

До XVII век руските царе били по-сдържани в политиката си спрямо Турция, но след това Русия взела решително становище в полза на южните славяни. В 1677 г. Русия започнала войни срещу турците, които успоредно със защитата на руските интереси на Балканите имали за цел и освобождаване на славяните.

Петър I Велики взел особено присърце съдбата на балканските народи под турско робство. Според него, „ако всеки изпълни дълга си, турците ще отидат в старите си жилища и Арабската пустиня“.

От обществено-икономическо гледище периодът от началото на XVIII до началото на XIX век съста-

вява период на разлагане на турската военноренна система и поява на чифликчийството. Като последица от многобройните войни спахиите започнали масово да отбягват обременителната военна служба и рисковете, свързани с нея, които не могли да бъдат компенсирани с феодалната рента, която ленната система им осигурявала. Затова те се стремели да се обезпечат за в случай, че държавата им отнеме спахилъците поради невявяването им в редовете на войската. Улеснени от голямата корупция, която се ширела между местните чиновници и централните финансови органи на империята, спахиите превръщали в частнособственически владения големи земи от леновете или просто заграбвали големи пространства на чуждо село или пустеещи държавни земи. По същия начин действували и други турски граждани. Така се оформили чифлиците, обработването на които ставало чрез изпосланици, кесимджии, наематели или чрез наемна работна ръка. Оформилата се нова земеделска група на чифликчиите била съставена предимно от обикновени граждани, които нямали никакви феодални права.

Градското население постоянно се увеличавало, а това предизвиквало засиленото търсене на земеделски произведения. Това търсене било задоволявано от произведенията на чифлиците, които наред със земеделски произведения за осигуряване изхранването на градското население и на големите военни гарнизони започнали производството на растителни и животински суровини за задоволяване нуждите на развиващото се бързо занаятчийско-стоково производство в градовете и по-големите села. Занаятчиите до голяма степен се откъснали от дребните лични поръчки, като започнали да работи серийна стока за продаване из всички краища на империята, предимно по големите панаири и пазари. Стотици занаятчийски работилници започнали производството на готови дрехи, гайтани, кожухарски произведения, оцветени кожи, памучни и копринени тъкани и др. Занаятчиите били организирани в еснафи, които съставлявали корпорации със строго спазван ред и устава. В еснафите, които първоначално били ръководени от турци или гърци, проникнали и български занаятчии, които през втората половина на XVIII век се обособили дотолкова като български занаятчийски организации, че създали свои писани правилници, водили кондиките си на български език и се ползвали с голям авторитет сред гражданите. Много често гражданите отнасяли своите спорове за разрешаване от ръководството на еснафа, вместо да се отнасят към турското държавно правосъдие. Моралният авторитет на еснафите укрепвал и поради тяхната благотворителност — те дарявали църкви и манастири и финансирали народополезни начинания. Най-ярък изразител на зараждащите се нови сили в българското общество през XVIII век е народният будител Паисий Хилендарски, последван в своето дело от вдъхновения поп Стойко Владиславов — Софроний Врачански.

Паметниците на изобразителното изкуство от XVIII век са по-многобройни. Ктиторските портрети продължават да бъдат главният източник на данни за изучаване на българския костюм. И понеже ктиторите произхождат от средата на зараждащото се богато занаятчийско съсловие и из средата на градското население, то и образните паметници ни дават сведения за облеклото на това съсловие.

Ктиторски портрети в Света Гора. По стара традиция български дарители са давали своя принос за изграждане и поддържане на манастирите и църквите в Света Гора. Още преди падането на България под турско робство българските царе са подпомагали със средства светогорските манастири. По-късно, през време на турското робство хора от народа са дарявали тия манастири.

До днешни дни е запазен като български в Света Гора само Зографският манастир. Най-голям брой български ктиторски портрети са запазени в двете му църкви — „Успение Богородично“ (1764 г.) и „Свети Георги“ (1801 г.), но има и други български ктиторски портрети из други светогорски манастири.

В преддверието на параклиса „Рождество на свети Иван Кръстител“ се намира един от най-старите ктиторски портрети — портретът на хаджи Василий от Ловеч с двамата му сина — Недялко и Коста. Както хаджи Василий, така и синовете му са изобразени в цял ръст. Ктиторът е възрастен човек. Облечен е в дълга до под прасците зелена шуба без яка, с дълги прорязани над лакътя ръкави. По краищата шубата е обточена с ивица светла кожа. Под шубата е облечена дълга до под коленете дреха — кафтан, от раирана тъкан, при която райетата в дрехата лежат отвесно, а върху ръката — хоризонтално. Райетата са в червено, розовосиво и бяло.

Под кафтана и шубата се подават дълги до глезена бели шалвари, под тях се виждат бели чорапи, а обувките са двойни: терлици и плитко изрязани отзад обувки — „папуци“.

Под дългата прошарена брада на хаджи Василий не се вижда нито как точно завършват при врата кафтанът и шубата, нито какво е огърлето на ризата. Хаджи Василий има тънки увиснали надолу прошарени мустаци, а побелелите му коси стигат до под ушите. На главата си носи висока шапка с червено дъно, увита наоколо с черен плат.

Синовете на хаджи Василий — Недялко и Коста, са облечени в подобни на баща си горни дрехи, но в по-светли тонове — охров и бял (естественния тон на бялата вълна). Под тази дреха синовете имат цветни кафтанчета с тесен ръкав, стигащ до китката. На главите си носят тъмни, почти черни калпачета. Косите им са дълги, до средата на врата.

51. Рисунка по ктиторския портрет на хаджи Вълчо от Банско в параклиса „Свети Иван Рилски“ в Хилендарския манастир, Света Гора



В притвора на църквата „Успение Богородично“ са нарисувани върху стълбовете, които поддържат тавана, портретите на трима ктитори — хаджи Петко, хаджи Василий и хаджи Герасим. Първите двама са светски лица, а третият е монах. Тези портрети датират от 1780 г.

Хаджи Петко е изобразен в светла охроболяла горна дреха, дълга до над глезена, ръкавът ѝ е цял, дълъг до китката. Дрехата е закопчана само на едно копче при врата и е завършена с много хубава обла яка от сива кожа. Тя пада леко открехната надолу. По края ѝ няма кожени ивици, което показва, че тя не е шуба, а горна дреха от вълнен плат. В отвора на горната дреха се вижда втора дреха — кафтан, от златистоохров плат. При китката върху ръкава на горната дреха са обърнати краищата от ръкавите на кафтана. Кафтанът има същата дължина, както горната дреха. Под него се подават крачолите на бели шалвари (потури). Стъпалото е обуто в бял чорап, терлици и плитки емении.

Вторият ктитор хаджи Василий е също в цял ръст. Той е по-млад човек, облечен почти по същия начин, както хаджи Петко, в почти бяла горна дреха със светлокафява яка от обло ушити малки кожички. По същия начин на шубата са прорязани отвесно два джоба.

Над китките ръкавите от кафтана са обърнати; те са зелени, обточени с жълти и черни гайтани, като от гайтаните са образувани и малки илици за закопчаване на ръкава. Дрехите на хаджи Василий са по-дълги от дрехите на хаджи Петко, поради което и не се виждат повече подробности от съставките на костюма му освен белите чорапи и плитките му емении. И той има същата черна чалма с червено дъно, както и хаджи Петко. Братата му е дълга до средата на гърдите.

Третият ктитор (който е изобразен по същото време) представлява възрастен монах с дълга бяла брада и мустаци. На главата си той носи черно монашеско було — „епанокамилавка“. Расото му е сиво, светло подплатено, дълго до стъпалото, с широки ръкави. Подрасникът му е също светъл (краят от ръкавите му се подава в широкия ръкав на расото, а част от подрасника и пояса се вижда в малко отворените по цялата си дължина предници на расото). Обувките му са черни.

В главната църква на Зографския манастир — „Свети Георги“, между портретите на исторически лица, рисувани без конкретни наблюдения на портретуваните, се намират и четири портрета на вероятни съвременници на художника Митрофан Зограф: портретите на проигумените на манастира Евтимий и Порфи-



52. Български мъжки летен костюм от края на XVIII век. Портрети на неизвестни ктитори в Зографския манастир, Света Гора

рий, „первовиновници“ за построяване на църквата, и портретите на дарителите Иванчо Алтипармаков от Видин и на Йоил, протосингел и виновник за украсата на църквата със стенописи.

Проигумените Евтимий и Порфирий са в еднакви черни раса и черни була. Расата са цветно подплатени (дублирани). У единия подрасникът е по-светъл, а у другия по-тъмен. Над подрасника проигумен Порфирий има и втора по-къса черна дреха с тесен дълъг до китката ръкав.

Светският костюм на младия ктитор Иванчо Алтипармаков се състои от дълга до глезена бриковочервена горна дреха без яка с широки ръкави, закопчана само на едно копче отпред на врата. Тя е изцяло подплатена с много светла, почти бяла подплата. Под горната дреха се виждат дългите до китката тесни ръкави и предната част с пояс в кръста на охровожълт кафтан. На главата си ктиторът има тъмносив кожен калпак.

Протосингел Йоил е облечен, както двамата монаси Евтимий и Порфирий, в дълга черна горна дреха (расо), подплатена изцяло с бял плат. Подрасникът му, който съответствува на кафтана от светския костюм, е от раиран по дължината на дрехата плат. В ръката си ктиторът държи посох (старчески бастун) с разширена горна част за удобно хващане. Монашеската му шапка — камилавка, е черна, без було. Брадата и мустатите му са дълги и съвсем побелели.

В Хилендарския манастир, в параклиса „Свети Иван Рилски“, се намира стенописният портрет (1757 г.) на дарителя хаджи Вълчо от Банско. Ктиторът е облечен в светла шуба (джубе) с лисичи кожи около врата, по края на предниците и над китката. Под шубата хаджи Вълчо носи втора по-къса дреха, вероятно без ръкав, обточена с тъмна кожа по дължината на предниците. Шапката му е с дъно от плат и кожена околожка от тъмна кожа с къс косъм.



54. Български мъжки костюми от XVIII век. Ктитори от старата църква на Гложенския манастир

В труда си „Ктиторски портрети“ Асен Василиев публикува черно-бели фотоснимки на два ктиторски портрета (недатирани) на двама неизвестни ктитори. Портретите се намират в библиотеката на Зографския манастир. Трябва да се съжалева, че не е упомената годината, в която са правени портретите, нито от кой край на България са ктиторите, тъй като е ясно, че са рисувани от натура и авторът е пресъздал както характерните черти на портретуваните, така и всички детайли на костюмите им, поради което те биха били много ценен източник за определяне костюма от дадена област и за дадено време. Има основания да се предполага, че портретите са рисувани около края на XVIII век. Първият от двамата мъже е по-възрастен, едър и пълен човек с отпуснато тежко тяло. Облечен е в тъмносиня вълнена горна дреха, дълга до над глезена, с малки отвесни отвори от двете страни. Ръкавът на дрехата е широк и обърнат нагоре над китката. Ниска права якичка завършва дрехата при врата. По всичките си краища тази дреха е обточена с черен гайтан. Под горната дреха е облечена втора дреха — кафтан, в турска кройка от светложълт плат с кафяви ивици, обточен с гайтани по края. Кафтанът е препасан с широк сив пояс. Мъжът е обут в много богато изработени и украсени със светли гайтани тъмносини потури. Чорапите му са бели, а обувките му плитки тъмножълти калеври. На главата си той носи висок кожен калпак.

Вторият ктитор е млад. Неговата горна дреха е със същата дължина и в същата кройка, както дрехата на първия ктитор, подплатена е със светъл плат и е обточена с гайтани. За разлика от дрехата на първия ктитор тази дреха е с по-къс ръкав. Кафтанът му е малко по-къс от този на първия ктитор, направен е от райран плат и е препасан със същия светъл пояс. Краката и на този ктитор са обути по същия начин — бели чорапи и плитки калеври. Калпакът е подобен на калпака на първия ктитор.

Голямата прилика в костюма на двамата ктитори говори, че това са образци от една и съща народна носия. Вероятно двамата мъже са баща и син.

Ктиторски портрети в Гложенския манастир. Запазена е фотоснимка от стено-

писа на четирима ктитори, който стенопис се е намирал в старата църква на Гложения манастир, съборена от земетресение в 1913 г. Тези ктиторски портрети, макар и възпроизведени само във фотоснимка, дават много пълни и ценни сведения за мъжкия народен костюм от Тетевения край.

Портретите на ктиториите Пейо, Владул, Станул и Петко са рисувани около началото на XVIII век. За това говорят някои подробности в облеклото на четиримата мъже, които показват голямо сходство с облеклото от XVII век (кройката, композицията и украсата на костюма).

Портретът на първия ктитор Пейо е най-пострадал и са загубени подробности както от лицето, така и от фигурата около ръцете и гърдите. Вижда се обаче достатъчно ясно, че той е облечен в бяла горна дреха от вълнен плат с дълги прорязани ръкави, с права висока якачка и тъмни дълги декоративни хоризонтално разположени на гърдите петлици. Дрехата е закопчана само на първото копче високо на гърдите. Пейо е с широка, немного дълга брада, мустаци и късо подстригани коси.

Вторият ктитор — Владул, е облечен също в бяла горна дреха, подплатена с кожа, без яка и без петлици на гърдите. Върху фотоснимката има едва забележими следи, от които личи, че тази дреха ще да се е закопчавала с копчета и илици от гайтан. Ръкавът на шубата е дълъг до лакътя. Отвесно на предницата на дрехата, малко встрани са разположени отвесните прорези на джобовите. Шубата лежи по гърдите до кръста сравнително плътно по тялото, а оттам надолу е разширена с вмъкнати клинове в страничния шев. (Подобна кройка имат шубите на ктиториите в с. Арбанаси и Бачково от XVII век.)

Под шубата ктиторът носи като втора дреха дълъг тъмен кафтан, който е препасан в кръста с пояс и е с тесен, дълъг до китката ръкав, закопчан над китката високо към лакътя с гъсто поставени обли „златни“ копчета. Този ктитор, както и следващите двама, е с късо подрязани коси, но за разлика от останалите има много дълга тясна тъмна брада.

Третият ктитор — Станул, е наметнал бялата си горна дреха, която е с дълги ръкави, краят ѝ се губи зад дрехата на ктитора Владул. Дрехата е с права висока отворена якачка, с копчета и петлици до кръста, но декоративни дълги петлици са нарисувани само при първите две най-горни копчета.

Кафтанът на ктитора Станул е светъл, с отвесен отвор на предницата, закопчан до кръста с обли копчета и петлици. Ръкавът стига до китката, той е тесен и е закопчан с 8 гъсто поставени дребни обли копчета. Дрехата е препасана с пояс от плат. Вероятно кафтанът е дълъг до глезена, каквато е дължината на горните дрехи на тримата ктитори. Станул има по-къса четвъртито отрязана широка брада и мустаци.

Последният от четиримата дарители — Петко — изглежда най-млад. Той има мустаци, но е без брада. И той е с наметната горна дреха с дълъг ръкав, отвесно прорязани джобове, права отворена малка яка, копчета с дълги петлици на гърдите. Кафтанът му е подобен на кафтана на Станул, с копчета на гърдите до кръста и с копчета на ръкава на китката. Препасан е с пояс.

Докато първият и третият ктитор имат в лявата си ръка по едно цвете, вторият е сложил ръцете си на гърдите и в дясната си ръка държи предмет, подобен на свитък хартия, а последният ктитор — Петко, е опрял дясната си ръка, а в лявата има бяла кърпа.

Присъствието на кърпата в костюма се е смятало за изискана подробност през XVI, XVII и XVIII столетие не само в българския костюм, но и в европейското облекло. Това обяснява честото нейно изтъкване в множество ктиторски портрети. Ктиторът и неговият син от църквата „Рождество Христово“ в с. Арбанаси, Великотърновско, също са изобразени с голяма бродирана кърпа в ръка. Докато през XVII век кърпата е била принадлежност към костюма на заможните градски жители, през XVIII век тя широко се разпространява и навлиза в бита и костюма и на народа. По-късно — през XIX и XX век — наред с домашно тъканите и обикновено украсявани с пстри кенари кърпи се появяват и внасяни от чужбина фабрични кърпи, например „липисански пош“ (лайпцигска кърпа). Кърпата се носи втикната в пояса както от мъжете, така и от жените.

Съдейки по тъканите, от които са направени дрехите на четиримата ктитори, и по описаните подробности на облеклото им, може да се заключи, че те са средно заможни граждани. Тия портрети наред с ктиторските портрети от с. Добърско, Благоевградско, са най-ценните източници за българското народно облекло през XVII и началото на XVIII век.

К т и т о р и м о н а с и. От XVIII век са запазени два ктиторски портрета на монах и монахиня, които съдържат интересни подробности за облеклото на монашеството. Портретът на Мелания монахиня се намира в църквата на Роженския манастир при Мелник. Той представя възрастна жена в цял ръст, с побеляла коса, която се подава изпод тъмносиво-зелена забрадка, обточена с бял тесен кант. Косите са много показани изпод забрадката, което позволява да се прави паралел с женски прически от началото на XIX век (Рилски манастир — портрет на ктиторката Мария в параклиса „Свети архангели Михаил и Гавраил“).

Горната дреха на монахиня Мелания представлява наметало с отвесни прорези за ръцете в тъмнокафяв цвят. Подрасникът ѝ е широка сивочерна препасана в кръста туника със свободен дълъг до китката ръкав. В дясната си ръка ктиторката държи дълга броеница с кръстче, а в лявата модела на параклиса.

55. Портрет на хаджи Георги от Котел в Иверския манастир Света Гора



Портретът на ктитора Игнатий монах се намира в преддверието на църквата „Свети Лука“ в Рилския манастир. Портретът му обхваща фигурата до кръста. Облеклото на ктитора е предадено с много подробности и по всичко личи, че е рисувано при непосредствено наблюдение на модела. Расото на монах Игнатий е тъмнокафяво, без яка, направено от тънък плат и подплатено с плат в друг тон. Ръкавът е широк. Расото е закопчано само с едно копче отпред на врата.

Подрасникът е в зелен цвят и е изработен по-богато от расото. В тази монашеска дреха има много богата украса от везба на ръкава около китката. Такава претенциозност проличава и в начина, по който е отметната назад епанокамилавката¹, както и в грижливостта при подреждане двуострата брада на монаха. С дясната ръка ктиторът държи модела на църквата, която е построил, с лявата богато изработен кръст, а на китката му виси броеница.

Ктиторски портрети от Иверския манастир. В параклиса „Свети архангели“ в Иверския манастир се намират портретите на ктиторите — проигумена на манастира Софроний от Търговище и хаджи Георги от Котел, рисувани през 1812 г. Макар тия портрети да са от началото на XIX век, от гледище на историята на костюма те трябва да се отнесат към XVIII век, защото в костюма на портретуваните липсват ония белези, които са характерни за българския костюм от XIX век. Художникът Цанко Лавренов е копирал портрета на Хаджи Георги в 1935 г. Този портрет представлява ценен документ за котленския мъжки костюм от края на XVIII и началото на XIX век.

Костюмът на ктитора не е много изискан в композиция. Той се състои от традиционния дълъг до глезена кафтан и горна дреха (джубе), което не е обточено с кожи, а над китката са обърнати маншетите на кафтана. Под кафтана поради дължината му не се виждат потурите, а само бели чорапи и черни емени. Особено интересен е много сниженият кожен калпак, който е единствената съставка от костюма, която по форма се отнася към XIX век (тази форма на калпака е типична за целия XIX век).

¹ Монашеската шапка се казва камилавка (вulgаризирано килинявка), а булото, което монасите и йереите носят над камилавката, епанокамилавка, което на гръцки означава буквално „отгоре на камилавката“.



56. Неизвестен ктитор от манастира „Костамонит“, Света Гора

Цанко Лавренов е направил копия от портретите на още трима ктитори българи от атонския манастир „Костамонит“. Липсват данни за имената на ктиторите, както и за датата на рисуването им, но ако се съди по високите им калпаци и по другите съставки от костюма, те трябва да се причислят към края на XVIII век. Единият от ктиторите — най-възрастният, е облечен в дълго до земята джубе, обточено със светли кожи около врата и по края на предницата. Ръкавът му е равномерно широк и дълъг до китката. Калпакът му е сравнително висок и малко разширен нагоре. Има дълга брада и мустаци. Косите му са до под ушите.

Останалите двама ктитори, вероятно братя, ако се съди по приликата в лицата им, са по-млади. Първият — по-възрастният, е с малки мустаци, косите му са вчесани зад ушите и стигат до средата на врата. Той е облечен в дълго до земята джубе с ръкав до китката, а под него носи дълъг кафтан.

Третият ктитор е съвсем млад и има малко по-дълги коси. Неговата горна дреха е без ръкави и под нея се вижда светъл кафтан от раиран плат. Калпакът му е малко по-нисък от тези на останалите. И в трите портрета лицата са третирани с много подробности, докато костюмът е предаден доста небрежно. Интересна е градацията в композиране облеклото на тримата мъже. Докато по-възрастният е с представителна и тежка горна дреха, по-младите имат по-лек и по-опростен костюм. Най-интересен е костюмът на най-младия ктитор.

Поредицата ктиторски портрети от края на XVIII и началото на XIX век — съпоставени и разгледани хронологически, дават ценни сведения за българския костюм от този период. Те са много ценен източник, защото са единствените образни паметници, съдържащи сведения за светския костюм.

Гложенските ктитори се отнасят към началото на XVIII век. Техният костюм е в твърде близка връзка с костюма на заможните граждани от XVII век. Ктиторските портрети от Света Гора илюстрират костюм от втората половина на XVIII век, в който се забелязва известно турско влияние, каквото няма в костюмите от XVII и началото на XVIII век. По такъв начин въпреки липсата на образни паметници от средата на XVIII век ние можем да заключим, че турско влияние в българския костюм се появява именно едва тогава, т. е. след времето, към което се датират гложенските ктиторски портрети (у което липсва турско влияние), и преди времето, към което се отнасят светогорските (у които такова влияние се наблюдава). То проследява докъм тридесетте и четиридесетте години на следващия, XIX век, когато започват да се проявяват признаци на от-



53. Мъжки костюми на заможни граждани от Тетевенско от около началото на XVIII век

57. Неизвестен ктитор от манастира „Костамонит“, Света Гора



късване на костюма от макар и слабото турско влияние, като отначало плахо, а впоследствие все по-интензивно в българското градско облекло навлизат елементи от общоевропейския костюм на XIX век. Влиянието на европейския костюм се проявява най-напред в женското облекло (висока талия под влияние на модата амбир — костюма на пловдивските чорбаджийки-блудници от „Стрџният съд“ в Бачковския манастир и др.), а по-късно и по-бавно навлиза в мъжкото.

Пътеписи. Данните за българския костюм, които могат да се извлекат от пътеписите на чужденци, минавали през България през XVIII век, са много оскъдни и за разлика от пътеписите в миналите векове не дават подробни описания на облеклото, нито са придружени с илюстрации. Пътеписите от XVIII век съдържат повече сведения за икономическите и битовите условия в България.

Пътеписът на Савиюр Люзинян ни е известен от лондонското му издание през 1788 г. Биографични бележки за автора се черпят от немския превод на неговото издание. Според тия бележки авторът, по произход французин, е бил повикан на служба при Али бей в Кайро. В 1785—1786 г. той е минал през българските земи, като с кораб е стигнал до Цариград, откъдето е заминал за Европа по суша. В бележките за впечатленията си от областта около Вакарел Люзинян пише: „Българите в тия страни са извънредно прилежни и неморно обработват полетата си. Приучват и момичетата си на същата тежка работа. По пътя от Пловдив срещнах групи такива момичета (от 20 до 40), повечето от Софийско — жътварки. Те носеха платнени фистани до нозете, съшити ръкави и чопрази. Над ризата отгоре има нещо като халат, който отива до коленете. Кръстът е пристегнат с колан. Косите, оплетени на няколко плитки и приплетени с вълнени нишки, висят до раменете. Някои от жътварките носеха шапки с малки сребърни пари, други бяха гологлави. . .“

Още по-оскъдни са данните за костюма, които могат да се извлекат от пътеписа на Ферьер дьо Совбьоф (1788 г.). В същност в този пътепис има само откъслечни сведения, от които може да се съди за скромността на българските девойки и за това, че любимата украса на жените са били монетите. За българските жени Совбьоф пише: „Жените се стараят винаги да посрещат добре чужденците и техните дъщери, кокетството на които се ограничава само в това, дето спущат косите си в дълги плетеници, помагат скромно на майките си, за да приготвят на госта някой простицък, но вкусен обед. . .“

. . . Вече три пъти бях пътувал по същия път и особено в едно малко село на шест часа от Пловдив ме приемаха всеки път с извънредна любезност. Аз пак свърнах с австрийските военнопленници в селото и имах

удоволствието да видя, че моите домакинки взимат живо участие в моето нещастие. Младата Елена дойде и ми донесе една кошница с овощия и ми показа в същото време една монета, на която бях изрязал името си и бях ѝ я подарил, да я носи с другите монети около врата си, както тук е обичаят.“

Българският костюм през XVIII век изживява интересен етап в своето развитие. От една страна, през първата половина на това столетие все още са налице съставките на облеклото, които са типични за XVII век — горната дреха с дълги прорязани ръкави (и права якичка) от бял шаяк и цветният дълъг препасан кафтан с тесни ръкави. От друга страна, особено през втората половина на столетието все по-ярко се забелязва влиянието на турското облекло — широките потури (шалвари), обточени по шевовете и при глезена с гайтани, които отначало са от бял вълнен плат, а по-късно тъмносини, черни или кафяви. Колкото по-широки стават потурите, толкова повече кафтанът се скъсява, тъй като големият обем на тези две съставки на облеклото ги прави до голяма степен несъвместими. В резултат на това развитие, продължило и през следващия, XIX век, кафтанът се измества от къси до кръста и скрити в пояса антерии и елечи.

През втората половина на XVIII век изчезват дългите прорязани ръкави на горната дреха и се заменят с широки ръкави, стигащи до китката или до средата на долната част на ръката (между лакътя и китката). Тези ръкави са прави и при шубите (джубетата) са завършени обикновено с кожа. Ръкавът на долната дреха (кафтана) е винаги тесен и е закопчан с обли копчета над китката.

Наред с по-високите или по-ниските цилиндрични кожени калпаци до края на XVIII век се носят и шапки с дъно от филц или плат и с широка кожена околожка, която по-късно се заменя с навит във формата на чалма плат около червено филцово дъно.

Обувките в градския костюм се променят: възприемат се емени, калеври, както и типичното турско обуване на крака в чорап, терлик от плат и плитки при петата емени.

Едва от средата на XVIII век може да се говори за известно турско влияние върху българското облекло. То започва да се проявява най-напред в облеклото на градските жители и представители на занаятчийското и търговското съсловие, имащи по-близък контакт с турците. Най-напред то започва с възприемане на някои турски кройки, а по-късно се явява и известна близост в колорита и украсата на текстила. Около края на XVIII век наред с българския кожен калпак или калпака с дъно от плат или филц и кожена околожка се носи (пак между жителите на по-големите селища) и чалма от плат, и то пак предимно в средите на търговци и занаятчии, имащи контакт с турците. В много краища на България — южните и източните области и Родопския край — тесните мъжки ногавици от XVII век се заменят с широки дънесте потури и шалвари. Успоредно с това преминава в българския мъжки костюм богатата орнаментална украса от вълнен гайтан. Горната мъжка дреха също прераства в джубе или кюрк. Само в онези области, в които се запазва белодрешната мъжка носия, като горна мъжка дреха остава бялата шаячна долама или бял овчи кожух.

Няма запазени изображения на женски светски костюм от XVIII век (единственият портрет е на монахиня Мелания). Затова за женския костюм могат да се направят само изводи чрез съпоставяне на женското облекло от XIX век и женския костюм от по-ранни периоди (XVII и XVI век). Като се има пред вид, че промените в българското народно облекло до XIX век се осъществяват много бавно и че съзнателно народът държи на своите традиции в костюма, като по този начин пази и своята народност, може да се направи изводът, че основните съставки на народния женски костюм през XVIII век са сукманът, ризата и славянската двупрестилчена носия, която доминира в Северна България и много често се запазва само като лятна носия.

Престилката, един елемент от традиционното българско облекло, преминава към сукмана вероятно предимно като функционална съставка, но през XVII и XVIII век тя прераства и в декоративна част от женския костюм. Има типове женски носии, които се отнасят към края на XVIII век, при които престилката не участва в композицията на костюма, но при третия тип женска носия — саения, тя е постоянен елемент, защото тук тя има главно предназначение да затваря отвора на саята от кръста надолу.

Опасването на кръста с пояс както при женската и мъжката носия, така и при детското облекло има стар български произход (криторските портрети от Кремиковци и Драгалевци от XV век). Това препасване е с двойко предназначение — функционално и декоративно.

Текстилните заемки от турски произход в българския костюм през XVIII век (десени на памучни и вълнени тъкани, орнаменти от гайтани, кройки на известни костюмни съставки като елек, антерия и др.) са твърде незначителни в сравнение с опасаните до XVIII век възбени, орнаментални и композиционни традиции, които са налице в периода преди идването на Турците в България и могат да се проследят векове назад като типично български. Общо взето, турското влияние за дългия период от време на турското робство е сравнително много малко, особено в костюма на селското население, което много по-малко е използвало мате-



58. Копривщенецът Тодор Димов (1864 г.), ктитор в църквата „Св. Никола“ в Копривщица

от домашно ръчно производство, каквото е било през вековете и до началото на XIX век, в занаятчийското и дори в индустриалното производство; проникване на индустриални елементи в народния костюм; облеклото в различните области и селища. Запазеният богат етнографски материал от XIX век позволява да се проследят причините, които обуславят различията и местните особености на народния костюм.

Твърде ценни данни за костюма през XIX век се съдържат в статията „Копривщица“ от Лука Ослеков,¹ в която авторът отделя специална глава за *носията* в Копривщица в миналото. Статията представлява интерес от няколко гледища: съдържа много подробности за костюма, които са напълно достоверни, тъй като са плод на непосредствени впечатления на автора и или са изградени по сведения на живи още по времето на написването и очевидци²; дава интересни подробности относно начина на възприемане на новите европейски влияния; има особена стойност поради това, че ни въвежда в атмосферата на ежедне-

вието от XIX век, че е богата с интересни подробности по бита и начина на обличане у различните класи и слоеве. Макар и материалите да се отнасят до Копривщица, те имат значение и за общата композиция на костюма във всички области, в които доминира чернодрешният тип мъжко облекло. Това се потвърждава и от сходството на костюмите в ктиторски портрети от XIX век от най-различни краища на почти цяла Южна България.

По тия съображения поместваме статията изцяло:

„Носия. Коприщенинът от отдавнашни времена е бил обхванат от един доста аристократичен дух. Макар че той е наричал своето родно място село, а не касаба (град), водил е един живот, в който изпъкват класи, които са личали още при пръв поглед. Тук има класа на чорбаджиите, в която са влизали големите бегликчии, богатите джелепи, едрите скотовъдци и застарелите абаджии, които — като имали напечелено голямо богатство — не ходели вече на гурбет (странствуване в чужбина), а оставали в селото си, за да се пре-

¹ Юбилеен сборник по миналото на Копривщица — 20 април 1876 г. — април 1926 г., издание на Копривщенинското дружество „20 април 1876 г.“ под редакцията на проф. д-р Евтимий.

² Достоверността на данните в статията се установява и чрез сравняването им с фотоснимки, ктиторски портрети и материали, пазени в Етнографския музей. Това сравнение дава основание да се приемат за достоверни описанията и на ония подробности, за които липсва сравнителен материал.

риали, предлагани на градския пазар в Турското империя. Западно влияние в българското облекло през XVIII век е толкова нищожно (дантелена украса и др.), та може да се приеме, че то фактически не съществува.

Деветнадесетото столетие е векът на Българското възраждане, векът на раздробяване на Турската империя, на зачестили въстания на поробените народи и на непрекъснатата надпревара от страна на западните държави в завладяване икономическо и политическо влияние в Турската империя. Първите тридесетина години от столетието са години на феодални размирици и кърджалийски опустошения, на разгромяване на много български градове поради участието им в Гръцката завера през 1821 г. и на изселване на компактни маси българско население от Източна България след Руско-турската война от 1828—1829 г. Поради тези причини едва от 1830 г. условията за живот сравнително се нормализират. Жители на балканските райони се преселват в освободените от изселките земи, а многобройно селско население, което по време на кърджалийските набези е търсело защита в градовете, се установява окончателно в тях. Тия вътрешни преселения, резултат на събитията от началото на XIX век, довеждат до промяна на съотношението на населението в градовете, които в по-голямата си част стават с предимно българско население. Този решителен числен превес на българското население позволява на замогващите се български занаятчийски постепенно да се отделят в самостоятелни български еснафи, отделно от общите турски или гръцки. През 30-те и 40-те години на XIX век в много области се създават капиталистически промишлени предприятия с развито разделение на труда. През 1834 г. в Сливен била издигната първата тъкачна фабрика от търговеца Добри Желязков — Фабрикаджията. Турски статистически данни показват, че към средата на XIX век българските земи представлявали една трета от стопанския потенциал на империята, а в данъчно отношение понасяли 52 процента от всички данъци на империята.

Още през 1853 г. Ф. Енгелс изяснява причините за успеха на руската политика спрямо Турция и за неуспеха на политиката на Англия, Франция и Австрия: „И в това време, докато Русия, без да се бои от никого, извършваше раздробяването на Турция, западните дипломати продължаваха да гарантират и поддържат като светиня *status quo*-то и неприкосновеността на територията на Турция! Дотогава, докато тази традиция... бѣде ръководно правило на западната дипломация, девет десети от населението на Европейска Турция ще вижда в Русия своята единствена опора, своята освободителка, своя месия.“

И действително политиката на Англия, Франция и Австрия, имаща за цел да осигури пазари за развиващата се с големи темпове капиталистическа промишленост в територията на изостанала Турция, си е поставяла за задача да се запази съществуващото положение и целостта на Турската империя. Въведените под влияние на западните дипломати реформи с Хатишерифа и Хатихумаюна са целели, от една страна, да представят пред световното обществено мнение Турската империя като модерна държава, гарантираща елементарните права на своите граждани, а, от друга, да успокоят и задоволят недоволното население, като по тоя начин го отклонят от пътя на постоянни въстания. С това западната дипломация се е надявала да пресече руското влияние на Балканите и да осуети успеха на руската политика за раздробяване на Турската империя и създаване на национални държави. В помощ на политиката на западните държави се поставят и католишки и протестантски мисии, които обаче не са имали широки и трайни успехи. Новите средства за съобщения, построяването на някои железопътни линии, издигането на видни занаятчийски и търговци от български произход, собственици на големи търговски фирми с клонове в Цариград, Одеса, Букурещ, Виена и други градове на Западна Европа, улесняват контакта с външния свят и най-вече с Русия и Западна Европа.

В XIX век българското просвещение бързо израства, като се създава и българска интелигенция, пропита със силно чувство на патриотизъм и любов към Русия.

Тези политически и икономически условия създават предпоставките за дълбоки промени в бита на българския народ изобщо, както и в облеклото, което търпи силно европейско влияние за първи път в историята на българския костюм след падането на България под турско робство. Това влияние прониква главно чрез Русия, тъй като през XIX век в средите, с които българските възрожденци и интелигенция са имали контакт, е утвърдена европейската световна мода. Европейското влияние прониква и направо от западните страни, но в много по-малки размери, тъй като контактът с тях не е толкова интензивен.

От всички векове на турското робство XIX век е най-богат с източници и възможности за проучване на българския костюм, защото от това столетие има най-много запазени ктиторски портрети, защото наред с тях има от средата на столетието насетне документални фотоснимки, съдържащи автентични данни за облеклото, неговите съставки и начина на носене. Освен това са запазени автентични народни носии, накити и други принадлежности към облеклото, които дават пълна възможност за неговото проследяване и най-точно проучване от различни гледни точки: облеклото на различните класи; текстила, развитието му

дадат на почивка и обществена дейност. Личните представители на горните съсловия са съставлявали управляващата класа, която е поставяла начело на обществените работи тези от своята среда, които са се отличавали по ум, богатство и по размера на благотворителността си. Ще опишем носията на класите по общественото им положение и пол.

1. Мъжка носия. Богатият чорбаджия носи дънест потури или шалвари, скроени от доброкачествена и лъскава черна чоха и ушити често с копринени гайтани. Над ризата той е обличал къса до под кръста антерия от копринена аладжа с маслинен цвят и шарки. Отпред и на ръкавите тя се закопчава с множество яйцевидни петелки (дюймета), изплетени от копринени конци. Върху нея и потурите или шалварите се опасвал през кръста дълъг тараболус (триполитански пояс) със сивобял цвят, попръскан с черни капки (петна). Въз антерията се обличала къса до кръста салтамарка с гайтани по яката, полите и ръкавите, па и с копчета на последните. Ако е била предназначена за лятно време, хъстарът ѝ е бил тънка червена чоха, прикрепена към полите с тънки бикмета. Ако тази салтамарка е била за зиме, подплатана е била с кожи, които по яката и отпред са били от добро качество — самур, бялка и др. Зимно време е обличан дълъг до под коленете кюрк, ушит от чоха и с широка яка. Вътрешната му подплата са били кожи от средно качество, а по яката и пешовете — от скъпи кожи, които у младите са били и от лисица. Краката са били обути лете само в бели чорапи, върху които са обувани плитки обуца, наричани тогава „кондури“ или „постали“. Когато се е влизало от двора в къщата, обуцата са събувани пред вратата и вътре се е влизало по чорапи. При пътуване по работа, ако чорбаджията е бил бегликчия, обличал е върху салтамарката или върху антерията „ачмалия аба“, ръкавите на която са били окачени само на раменете, а под мишниците са били незакачени, та при по-топло време са прехвърляни към гърба, за да висят отзад. Тази аба е била с множество гайтани по краищата и между шевовите, а подплатата ѝ е била обязателно червена чоха. Кюркът и ямурлукът, ако не са били обличени, са били свити и завързани отзад на седлото на коня. На главата в такъв случай е носен висок кожен калпак, а в някои случаи фес с черна кърпа около му. Бегликчият яздел на разкошен ат, оседлан отлично. При пътуване около кръста върз пояса се препасвал кожен силях, в който са набучени два пищова, голям ятаган с бяла или черна костена дръжка с уши, чибук и арбия, а от лявата страна е провисен рог за барут и сачми или металическа барутница. След бегликчият са вървели неговите ясакчии (телохранители), възседнали на отбрани коне и отрупани с разновидно оръжие. Техните потури са били от син шаяк, с много гайтани и средни по дължината си дъна, които не са падали по-долу от коленете. Опасани са били с червени пояси, върху които е бил коженият силях с всичките му принадлежности. Ачмалията аба е била от по-долна материя, а на главата си имали пискюллия фес, обвит с възчерна кърпа. Богатите джелели са носели дрехи като бегликчиите, но не са имали свита от телохранители, а са придружавани от кехаите и овчарите, когато са отивали да събират овци или овни. Едрите скотовъдци са носели потури с къси дъна, направени от домашен шаяк. Поясът е бил в повечето случаи вишнев цвят, а върху антерията е обличана шаячна салтамарка, подплатена с обикновени кожи. На главата е слаган кожен калпак. Краката са били обути с бели чорапи, върху които са надянати шаячни „лапчини“, а в някои случаи, особено у старците, калцуни бели или черни, които достигали до под коленете. Обуцата са били плитки кундури за празничен ден и емении за делничен. Най-горната дреха е била кюркът, който е бил от домашен чер шаяк.

Курбетчиите — абаджии или чорапчии, са носели шаячни шалвари или потури, всякога с тъмносин цвят, или потури с най-различна кройка: дънест, дъното на които е достигало чак до глезените; потури с по-средно по дължина дъно, което се е спускало малко под коленете; у някои не е достигало до тях, а някои са носели опнати потури, силно набрани около чатала и с много гайтани под джебовете, колчаците и между шевове. Потурите на някои са били с колчаци на коленете. Много от богатите майстори са носели и чохени дрехи. Поясите са били дълги, а по цвят алени, вишневи и тараболуси. Последните са носени главно от онези, които са носели чохени дрехи или най-малко дрехи с тъмносин цвят. Салтамарките, минтаните и кюрковете са били от цвета на потурите или шалварите. През шията е бил преметнат кюстек за часовник, който в старите времена е бил доста голям и във форма на захлупци.

Тъй наречените домашари, които съставлявали местните еснафи: кръчмари, бакали, сапунджии, яханджии, кундурджии, папукчии, терзии и пр., носели в повечето случаи дънест потури от тъмен карнобатски шаяк, по-рядко тъмносин, с умерени редове гайтани по джебовете, между шевове и крачолите. И техните салтамарки и кюркове са били като на цариградските абаджии. Под коленете са били опасвани т. н. подвързки, които са били едни тесни ленти до 2 см с червен или вишнев цвят, завършващ на двата края с пискюли. Подвързките са били изработвани от много тънки вълнени конци или по-дебела коприна.

Калфите и чираците на разните еснафи никога не са носели разкошните потури на майсторите. Носията им е била всякога такава, че да отговаря на материалното им състояние.

Обикновените овчари, земерелци и всички мъже от по-долна ръка са носели обикновени потури с къси дъна и малко гайтани, а антериите и абите им са били от най-проста направа. Те са се срамували даже да подплатят салтамарките си с кожа, макар често и материално да са били доста добре. Шаякът в повечето

случаи е бил направен от черна вълна. Това съсловие не е носело никога кюрк и кундури, а всякога цървули с бели навуца до коленете, кръстосани с черни върви у младите и с бели у старите. Само по-възрастните в празничен ден са обували плитки папукчийски емении върху бели или черни калцуни.

Когато през пролетта някогашна цветуща Копривщица се напълнела от своите чеда, които през есента и зимата са били на „тежка печалба“ из далечните краища не само на Европейска Турция, но и на Анадола, на островите на Архипелага и на Египет, улиците и мегданите на градеца са представлявали една много интересна гледка. Пред някое кафене например от стария тип стърчат прави или седнали богати старци с шалвари и дънесте потури, облечени или наметнати с кюркове, с патерици най-различни, които заместват сегашните бастони, с дълги божигробски садефлиени, кехлибарени или друго вещество броеници, пият кафе, пушат с дълги чибуци или надуват наргилетата и приказват за далечното минало, за търговията си из обширната тогава Турция, за приключенията и патилата си при дългите и уморителни пътувания или пък критикуват някой новодошъл млад от далечна чужбина, притегляват го със своето прекомерно чувствително кантарче и се произнасят за неговото бъдеще, като в повечето случаи сполучливо присъждат, че ще бъде тежък търговец или нехранимайко. Пред друго кафене или кръчма стоят по-младите представители на завърналите се от чужбина еснафлии, облечени с най-разнообразни носии, каквито тогавашната Турция е имала: тук виждаш дънестите потури на Измир; чохените шалвари на Беломорските острови и на Египет; отрупаните с гайтани носии на анадолските майстори от Бруса, Балъкесер, Пергама, Ескишехир, Сиврихисар, Ангора; а също и разнообразните потури на цариградските абаджии, чорапчии и терликчии, размесени с онези на гелиболските, на Чорла, Бабаески, Айрабол, Узункюпрю, Кешан, Фере и още накъде ли не. Млади калфи с най-разнообразни по кроеж потури минават бързо из улицата или мегдана, като поздравяват свенливо майсторите си. Много от тях са с маниерите на гръцки паликареца из Турция, но се прикриват, додето завият из някоя улица, през която преминават често, за да видят някоя мома, която е пооткрехнала портата, ако не наднича през някоя зирка между дъските.

Из мегдана стърчат на групи размесено овчари и земеделци с бели навуца и червени пояси, местни занаятчии и друг свят, който с пъстротата на облеклото си представлява като че ли сборище на хора от най-различни места, дошли на сбор, панаир или поради друг някой случай. Надвечер в неделя, когато надойдат на пазара, който и в далечното минало е бил в понеделник, и селяни-турци, и българи от околността, та се размесят калпаци, фесове и гъжви и всичко се разшава, струва ти се, че се намираш в някой от пазарите на голям турски град, дето картините се менят като в калейдоскоп.

II. *А ла франга дрехи.* Доколкото се помни от стари хора, европейско мъжко облекло пръв в Копривщица е носел Найдено Геров, който след свършването на образованието си в Русия се установява в началото 1846/47 учебна година за учител в Копривщица и открива още през същата учебна година класно училище. Той е носел през първите месеци на учителстването си ученишкото си облекло, а за Коледа на 1846 г. си ушил от черна чоха европейски дрехи, каквито носело тогава интелигентното турско чиновничество, а също и гръцката младежка аристокрация в Пловдив. Също такава носия е имал и Яким Груев, който в 1849/50 година замества Герова, който отива в Пловдив, за да открие епархиалното училище. През първите години от Герова насам само някои учители захвърлят потурите и шалварите и носят европейско облекло. Едва към 1860 г. и млади видни граждани започват да заменят старото облекло с модното. Разказват, че мнозина такива напредничави граждани, като обличали за първи път новото си облекло, дълго се разхождали из къщата, слизали по двора, но се срамували да излязат на улицата. Някои по-досетливи граждани, когато се обличали за първи път с модно облекло, поканвали нарочно у дома си гости, с които тръгвали после по визита, за да имат възможност да се смесят с малката навалица и така да ходят из публичните места. Според най-старите фотографии това облекло се състои от панталони, които по кройка са били горе в коленете много широки, а в крачолите тесни. Жилетката много наподобява сегашната, но е била доста откритс: на гърдите, а палтото, което се наричало сако, е било дълго до коленете и доста широко. Колосани яки дълго време не са били носени, а вместо тях е била обличана под жилетката бяла риза, хасената широка яка на която се подвивала навън, за да се завърже под нея някаква черна лента за вратовръзка. На главата си модерният за онова време човек е поставял фес от формата на онези, които е носел царствущият султан (фес-меджидие, азизие и пр.). В джоба на жилетката е имало сахат (часовник) с ланец, както сега. Обущата са били плитки кундури и се носели върху чисто бели вълнени чорапи. Интелигентният човек, за когото тогава се е казвало, че се носи а ла франга, е събувал обущата си, когато е отивал на гости, още пред стълбата и е влизал вътре. В къща, където на някой празник са дохождали много гости, още от вечерта едно от децата е назначавано за нареждач на обущата. Къща, в която обущата на гостите не са нареждани по прави редове, се е смятала за къща, в която цари безредие.

III. *Женска носия.* Женската носия не е била тъй разнообразна, както мъжката. Различието тук се е състояло главно в качеството на материята, от която са били шити дрехите, както и в украшенията, с които са били накичвани. Има сигурни сведения, че горната дреха на жената през XVIII век, както и през цялата почти

първа четвъртина на XIX век е бил сукманът, който е шит от шаяк, изработван в семействата от доброкачествена вълна. Платът е бил умерено дебел и с тъмносин цвят. Сукманите по кройка наподобяват доста сегашните комбинезони, само че в полите са били доста широки, на гърдите са били отворени, а ръкави не са имали, както такива нямат и комбинезоните. По полите и пазвите сукманът е бил украсен с особени кенета, подобни на сегашните суетажи, които в основата си са представлявали една вълнообразна плетка, в падините на която е имало плетени старовременни шарки във формата на цветя, пъпки или комбинации на геометрически фигури и природни обекти. Тези кенета са били изцяло изработени от коприна, а много рядко от друг материал. В тях са преобладавали главно жълтите и червени цветовете. По полите и пазвите кенетата са зашивани на два-три сантиметра от краищата на плата, а за да не се виждат долните дрехи на гърдите, поставяни са бели т. н. „нагръдки“. Последните са се шиели от копринено платно или от платно с шарки от бяла или жълта коприна и имат приблизително формата на сегашните мъжки нагръдници, само че по средата са били разцепени и силно набърчени. Нагръдките около шията са били обточени с копринени кенета от домашна направа. В тези кенета е преобладавал белият цвят, прошарен тук-там с червени, розови и сини шарки във формата на звездички и на части от някакво цвете. Двата краища на нагръдките на самата шия са се закопчавали с обикновени телени копчета, върху едно от които е била зашита една рубия (златна турска монета). За да не се виждат ръкавите на долната риза, навличали са се ръкавници, горните краища на които са се завързвали с конец над лактите. Ръкавниците у младите жени са били от копринено платно с широки долни краища, обшити с копринени кенета. У старите жени те са били от скъпа копринена материя, най-често от джанфес, с жълтокафяви, пряко пресечени линии. Краищата им отпред на ръката са били във форма на уши или рогчета, по едно на всяка страна, както у късата горна дреха на ръкавите у родопските жени. Връз сукмана през кръста са препасвани чапразите (пафтите), които са били със средна големина, направени от сребро, а често позлатени. Самият колан е бил обшит със сърма. Като горна дреха е служила салтамарката, която е била ушита от бледо- или тъмозеленикава чоха и е имала ниска и права яка. Около яката и полите са били прикачени по-тесни или по-широки сърмени кенета, които са били и по краищата на ръкавите. Салтамарката е била подплатена с кожи, които по яката и отпред по полите са били от жълта лисича кожа. Чорапите са били изплетени от доброкачествена домашна бяла вълна с цветни шарки на пръстите и петите, а често и по глезените, наречени „кукули“. Шарките по глезените са имали формата на цветя. Обувките са били леки папукчийски обуца, у младите плитки като чехли. На главата е носена „кърпа“ (шамия), краищата на която са били обточени със зарафлъци — копринени скъпи кенета, които и сега се работят много, но се продават само на селянките из цялата Татарпазарджишка и Панагюрска околии. В ушите са били окачени „менгуши“, които имат нещо много общо с онези на старите тракийци.

Такава е била старата носия на богатите семейства до времето, когато в началото на XIX век си пробива път модата на християните из големите турски градове. Женската носия, както я описахме дотук, е била само за по-възрастните момичета и младите булки. Едни от тези последните се отличавали по това, че момелите се девойки носели всякога китка цвете, втикната на лявото ухо в кърпата, а булките носели още и наниз от пендари, махмудии, ирмилици и рубии, па и наниз от стари грошове (всевъзможни едри турски и европейски сребърни монети). Като позастареела една жена, тя намалявала постепенни о цветните украшения, а салтамарката замествала с по-дълга и по-широка дреха, наречена „контош“, който най-после си видоизменя кройката, за да се получи сегашният „бонжур“. Към края на XVIII век, а може би и по-рано за омъжените жени се въвежда кюркът, който е от чоха, с лисичи или самурени кожи според възрастта.

Жените от средното и по-бедното съсловие са носели същото по кройка облекло, но материята по качество и украса е стояла много по-долу. През тези времена всеки е гледал носията му да отговаря на общественото положение, което заема.

Когато след кърджалийските тревоги настъпва време на по-мирни години и в Копривщица запроцъфтява наново бегликчийството, джелепчийството и абаджийството, благосъстоянието наново се повдига и от Западна Европа достига и дотук чрез Беломорските острови, покрайнините на Мала Азия и Цариград новото както в просветно отношение, тъй и в модата. Сега жените от богатите семейства покрай домашния китен сукман носят вече и копринени рокли, платът на които е донасян от мъжете из анадолските градове (дето са ткани джанфези, мухарета с всевъзможни цветовете и с пера индибли и пр.), за да се завърши към средата на XIX век с широките рокли от модата „малакоф“, а на главата с „бунето“. Коприната и чохата се носят във всяка състоятелна къща, а зимните дрехи — кюрковете на мъже и жени, са отрупани със скъпи кожи. Изобщо от средата на XIX век до Априлското въстание разкошът в облекло, мебелировка и всевъзможни накити е бил на мода.“



60. Мария, Михаил и Йоан х. Матевич от Тетевен (1835 г.), ктитори в параклиса „Свети архангели Михаил и Гавраил“ в Рилския манастир

ните източници, тия портрети съставляват и за XIX век един много ценен и важен източник за историята на костюма. Портретите на Мария и Михаил х. Матевич и сина им Йоан от Тетевен в параклиса „Свети архангели Михаил и Гавраил“ в Рилския манастир са от средата на XIX век. Портретите на Мария и на Михаил са до коленете. Ктиторката Мария е млада жена, облечена в свободна дълга горна дреха в тъмно-турскосиньо, с широки ръкави. Около врата, по края на предниците и по края на ръкавите дрехата е обточена с равномерно широка ивица светлокафява кожа. Дрехата лежи меко на раменете, ръкавът и е прикачен право — без извивка около рамото. Ръкавът стига до над китката и в широкия му отвор се вижда също така широкият край на розови „наръкавници“, подплатени с резеда. В отвора на дрехата е показана пазвата, облечена в розово като наръкавниците. Под розовия наръкавник ръката е облечена в тесен ръкав, стигащ до китката и имащ златистоохров цвят. В пазвата на розовата дреха (която вероятно представлява само декоративен нагръдник — „нагръдка“) се вижда малка част от бялата риза, която е най-долната дреха както при мъжкия, така и при женския костюм.

Поради това, че фигурите не са дадени в цял ръст, не е изобразено как завършва дрехата. Най-вероятно е горната дреха да е дълга до глезена, каквато дължина има и сукманът в началото на XIX век.

Ктиторката е забрадена с голяма синя четвъртита кърпа, прегъната по диагонал, челото е покрито до средата, а двата края на кърпата свободно минават под лицето и леко се превързват на върха на главата. От двете страни на лицето са извадени по един дълъг кичур коса, които лежат над кърпата.

Въпреки че костюмът на тази ктиторка няма следи от европейско модно влияние, би могло да се открие такова в начина, по който са подредени косите. Такова пускане на дълги кичури коси над ушите е типично



59. Костюми на заможни българи от Тетевен от началото на XIX век



63. Костюми на заможни копривщенци от четиридесетте години на XIX век

за модата в Западна Европа от началото на XIX век (ампир, директория, бидермайер). Както забравдането на ктиторката, така и пуснатите кичури коси образуват красива рамка за лицето ѝ.

Ктиторът Михаил х. Матеевич е облечен в тъмносиня горна дреха с широки право пришити ръкави и много тясна права якичка. В малките обърнати ревери и в ръкава се вижда, че дрехата е изцяло подплатена с розов плат. Под тази горна дреха той носи къса до над коленете синя дреха без яка, която вероятно е и без ръкав (поне не е изобразен). Тази втора дреха е обточена около врата и по предницата с тънка ивица тъмнокафява кожа. Следва маслено-зелен кафтан в турска кройка, с диагонално изкроена линия на предниците от вратната извивка към кръста, където кафтанът е препасан с тъмносиво-зелен пояс. Ръкавът на кафтана се подава в подплатен в сивозелено широк ръкав на горната дреха. Под този втори ръкав ръката се подава облечена в тесен, дълъг до китката ръкав от син плат на бели линии.

На главата си ктиторът носи тъмен кожен калпак. Косите му са вчесани назад зад ушите и покриват врата.

Много интересен е портретът на Йоан х. Матеевич (на възраст около 10—12 години), който илюстрира детския костюм от първата половина на XIX век. Йоан е облечен в кафтан от розов плат, орнаментиран с дребни сини цветчета с равномерно пръснати по-едри клончета между тях. Детският кафтан има също турска кройка (с диагонално скроена дясна предница), подплатен е със зелено и е препасан със син пояс. Завършен е с ниска права якичка около врата, от която се подава тясна бяла ивица от яката на ризата. Кафтанът е обтесен по края с гайтани.

Над кафтана момчето носи зелена (веронез) салтамарка, която покрива половината от фигурата и има широк ръкав, стигащ до над китката. И салтамарката е с права тясна якичка. Около врата и по края на предниците е завършена със светлокафяви пухкави кожи.

Под дългите до земята поли на кафтана едва се виждат краката, обути в бели чорапи и тъмнокафяви емени.

Косите на момчето са ниско остригани и лежат на главата в естествената си посока в малки леко къдрави кичури.

В главната църква на Рилския манастир се намират няколко портрета на ктитори, рисувани почти по едно и също време от различни художници. Тези портрети на светски лица, съвременници на художниците, представляват ценен материал за изучаване на костюма.

Единствени в цял ръст са портретите на копривщенския търговец Тодор Хр. Дуган и майка му Рада — датирани от 1844 г. и рисувани от Захарий Зограф. Тодор Дуган носи светлосин (веронез) горна дреха — „джубе“, която вероятно първоначално е била нарисувана в много по-тъмен тон, тъй като такъв светъл цвят не е обичаен за горна мъжка дреха, а портретът, нарисуван в дебелината на стената към прозореца на южната певница в църквата, е изложен на слънчева светлина, поради което първоначалните цветове положително са променени. Дрехата е дълга до над глезена, има широк ръкав и широка права яка, която стои отворена. Тя не се закопчава и предниците ѝ са леко отменати встрани. Обточена е с черни гайтани, като най-много гайтани са зашити по края на яката и по дължината на предниците. В отворените страни предници и яка е изобразена къса до кръста салтамарка, подплатена със светложелти кожи. В отвора на салтамарката се вижда антерия в турска кройка от раиран плат — „аладжа“, в зелено, бяло и черно. Дългите, богато украсени с гайтани ръкави на антерията висят разкопчани в отвора на широкия ръкав на джубето. Антерията е завършена с тясна права якичка, закопчана с три копчета отпред, украсена по външната страна със зигзагообразно зашит черен гайтан, с който е обточена по всички краища.

Потурите са с дълбоко до глезена дъно и са светлосини (но и те вероятно са били тъмносини и постепенно са избелели под влияние на слънцето). Украсени са богато с гайтани по всички отвори, като най-много редове гайтани минават около отвора на крачолите. Върху антерията и потурите е препасан кафяв широк пояс. Под тясната яка на антерията се подава бяла ивица от яката на ризата. Тодор Дуган носи червен фес с дълъг пискюл, а около феса е навит тъмнокафяв плат в чалма. Под чалмата се подава бял зигзаг от плат, който отделя тъмнокафявия цвят на чалмата от тона на лицето. Веждите му са тънки и дълги, лицето обръснато, с тънки, леко извити мустаци. Обут е в бели чорапи и черни емени.

Майката на Тодор Дуган — Рада, носи също както и своя син дълго джубе, но в кафяв цвят. Ръкавът му е широк, дълъг до над китката. Около врата, по края на предниците и около края на ръкава джубето е обточено с широка ивица тъмнокафява кожа (с кожа от по-добро качество и с по-къс косъм вероятно е изцяло подплатено джубето с изключение на ръкавите, които, както се вижда от портрета, са подплатени с тъмночервен плат).

Поради доста елементарната си кройка (с право пришит ръкав без ръкавна извивка) тази дреха пада (както и при мъжете) по-дълга отзад и по-къса отпред, по такъв начин се получава красиво полегатото отрязване на фигурата и се показва част от долната дреха.

Под джубето Рада носи дълъг до земята тъмносин сукман с отрязана в ъгъл пазва, обточен с черен гай-



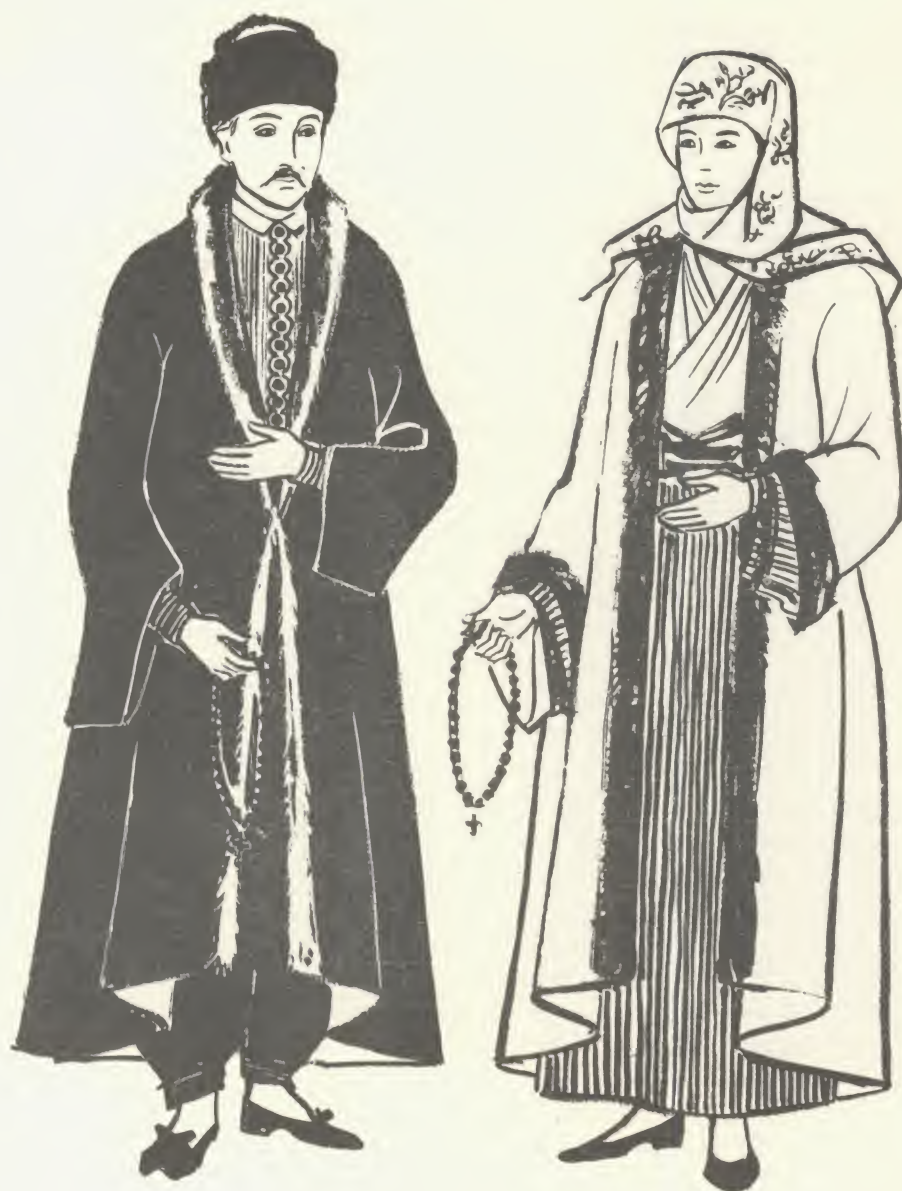
61. Тодор Хр. Дуган и майка му от Копривщица, ктитори в главната църква на Рилския манастир

тан и препасан с тъмночервен пояс. В ръкава на джубето се подава, както и при костюма на нейния син, разкопчаният обточен с черни гайтани ръкав на антерия от аладжа в светлозелено (може би също избеляло от времето) на розови и бели линии. Части от тази дреха не се виждат никъде другаде освен в ръкавите на джубето, поради което могат да представляват и само наръкавници. Около китката под ръкавите на антерията се подава малка част от бял ръкав — вероятно от ризата, която се вижда и в пазвата на сукмана. Голяма черна кърпа (с печатани цветни букетчета в червено и зелено), прегъната по диагонал, забражда главата, като покрива ниско челото и единият ъгъл пада на гърба, а другите два са кръстосани хлабаво под лицето и отменати встрани (левият ъгъл вдясно, а десният вляво). Под дългия сукман се подават върховете на черни емени. И двамата ктитори държат в ръка по една дълга черна броеница.¹

Ктиторските портрети на Петко Дуган и жена му Рада са датирани също от 1844 г. Фигурите са нарисувани не в цял ръст, а до колене, поради което и костюмът не е изобразен във всичките му подробности (не се виждат формата и украсата на потурите, нито обувките на ктиторите; не е ясно и как завършват полите на втората дреха на ктиторката, която не е характерният вълнен копривщенски сукман, а е направена от раирана аладжа).

Петко Дуган е в тъмноаслено-зелено джубе, закопчано само на едно място в кръста, с широки изрязани в ъгъла над китката ръкави, които за разлика от отвора около врата и предницата, които завършват с

¹Този женски портрет също се покрива напълно с описанието за старата копривщенска женска носия, направено от Л. Ослеков.



62. Петко Хр. Дуган и жена му Рада от Копривщица, ктитори в главната църква на Рилския манастир

кожена ивица от жълти лисичи кожи, нямат тази украса. Под джубето се подава част от керемиденочервена дреха с тесен, дълъг до китката ръкав, закопчана отвесно на гърдите с гъсто поставени тъмни копчета и с малка бяла обърната якичка от ризата. Под затвореното в кръста джубе не се вижда цветът на пояса, а само малка част от тъмния цвят на потурите. И този ктитор носи червен фес с черен пискюл и навита тъмнокафява кърпа.

Ктиторката Рада е изобразена в кафяво джубе, обточено с широка тъмнокафява ивица кожа по дължината на предницата, около врата и по края на широките, дълги до над китката ръкави. Втората дреха под джубето е направена от раиран плат в два тона зелено с дълбока остра пазва; тази дреха е препасана с кафяв широк пояс. Кройката ѝ е подобна на антерия, дълга до глезена; ръкавът ѝ е отворен и се носи паднал на китката, както при антерията на описаните ктитори. Тъй като предната част на тази антерия не е с отвор (който е типичен белег на саята), нито е закрита с престилка (която е типична при българската женска сая), тя не може да се приеме за сая, а е по-скоро затворена като рокля дреха с дълъг ръкав. Бялата риза, която се вижда в пазвата на антерията и в ръкава ѝ, е със заметнати една върху друга половинки на пазвата и широк прав ръкав, много добре изобразен на дясната ръка на ктиторката. Рада е забрадена с бежоворозова кърпа в сложен и мек тон с щампован орнамент от червени цветя, клончета и зелени листа. Кърпата е заметната по същия начин както при майката на Тодор Дуган, само че формата на главата под кърпата подсказва, че под горната голяма кърпа има забрадена втора кърпа или пък такава прическа, при която плитките са увити и забодени в кръг около главата. Ктиторите държат в дясната си ръка традиционната броеница.

Следващата двойка копривщенски ктитори са **Лулчо Стефляк** и жена му **Гена**. Мъжът носи джубе от син плат, което е обточено с широка ивица кожа с дълъг косъм по цялата дължина на предниците и около врата. Ръкавът на джубето е разширен в долния си край, но не е завършен с кожа по края. Предниците на дрехата са приближени в кръста, поради което е вероятно да са се закопчавали с едно телено копче. В отвора на джубето под кръста е загатнат тонът на бозови потури. Тъмнокафяв пояс опасва кръста, а нагоре се вижда червена (цинобър) антерия с дълги, висящи под ръкава на джубето разкопчани ръкави и с разтворени на гърдите предници. Под тази червена антерия се подава втора подобна синя дреха (вероятно антерия), закопчана отвесно по цялата дължина и имаща кръгла вратна извивка (без яка), в която се подава огърлето на бяла риза. Малка част от ръкава на ризата се вижда и при китката. Не се вижда ръкав под синята дреха, поради което вероятно е тя да е без ръкави. И този ктитор, както и останалите, носи фес с пискюл, завит с кафява кърпа. Лицето му е бръснато, с малки, извити нагоре мустаци. Жена му **Гена** е облечена в лилаво джубе в мек пастелен тон с отворени предници, обточени по цялата си дължина с ивици светлокафява кожа. Със същата ивица са обточени и ръкавите по долния им край. В ръкава на джубето се виждат разкопчаните ръкави на червена (цинобър) антерия с тъмни, черни черти, обточена по ръбовете с бял гайтан. Ктиторката носи типичния копривщенски син вълнен сукман, с дълбоко изрязана в ъгъл пазва, в която се виждат „нагръдките“ на бяла риза. В кръста е препасана с кафяв пояс. Забрадена е с масленозелена кърпа с дребни червени цветчета и бели листа. Формата на забрадката подсказва, че под горната кърпа косите не са пуснати да висят назад, а са увити във „венец“ около главата. И тези ктитори са изобразени до коленете, но костюмът им положително е завършвал, както този на единствено изобразените в цял ръст ктитори **Тодор Дуган** и неговата майка. **Лулчо Стефляк** държи броеница в лявата си ръка.

Интерес представляват също така ктиторските портрети на **Вълко Чорбаджи Чалъкоглу** — „филипополски градоначалник“, и жена му **Рада**, и двамата от **Копривщица**. Портретите са датирани от 1840 г. Ктиторът **Вълко Чорбаджи** е изобразен облечен в тъмносиня горна дреха с широки ръкави. Под нея се вижда салтамарка до под кръста, която е подплатена с кожа, а под салтамарката антерия с малка права якичка и полегато отрязана дясна предница. Салтамарката и тъмнокафявите широки потури са опасани със светлосив пояс (тараболус). Калпакът му е от черна кожа и е висок и малко разширен в горния си край. Жена му **Рада** е в лилаво джубе, ръкавите на което са много широки от лакътя надолу. Краят на предниците му, както и краят на ръкавите са завършени с широка ивица кожа. Около врата кожената ивица е още по-широка. Тя обикаля вратната извивка, стига до края на рамото, като голяма част от нея попада и под кърпата. Под джубето се вижда антерия с дълги до китката тесни ръкави и с остра пазва. Антерията е направена от сивозелен плат на бели черти (аладжа). Препасана е с кафяв пояс. В пазвата на „аладжата“ се виждат белите пазви на ризата, прехвърлени една върху друга. Забрадката е в по-тъмносилав тон от джубето и с прехвърлени назад краища.

Според надписа на портретите **Чорбаджи Вълко Чалъкоглу** е бил пловдивски (филипополски) градоначалник и следователно е принадлежал към най-изтъкнатите първенци-чорбаджии на града. Портретите са дадени само до над коляното, поради което не може да се видят дължината и точната форма на потурите, за да се съпоставят с описанията на **Л. Ослеков** и оттам да се извади заключение за това, доколко действително дължината на потурите е била абсолютен белег за това, към кое съсловие принадлежи лицето. Противно на описанието на **Л. Ослеков**, според което богатите чорбаджии са носели потури от черна чоха, потурите на чорбаджи **Вълко** са кафяви, каквито според **Ослеков** са потурите на едрите скотовъдци. Явно е, че не се касае за абсолютни и „задължителни“ правила при съставяне на облеклото и че **Л. Ослеков** е дал най-типичното и най-често носено облекло в различните съловия. Такива отклонения обаче в никакъв случай не намаляват стойността на описанията на **Л. Ослеков**, плод на преки наблюдения или на събирани сведения от живи още съвременници. Впрочем самият **Ослеков** говори в своите описания за необхватното разнообразие на потури и костюми от турски тип и по турски образец, плод на разнообразни влияния по пътя на многостранните влияния и връзки в резултат на контакта на българските търговци и занаятчии с Близкия Изток.

В същия тип облекло, както това на описаните дотук копривщенски ктитори, са изобразени и възрастните ктитори **дядо Яне** и **баба Стефана** от с. **Бабино**, **Дупнишко** (днес **Станке Димитровско**). **Дядо Яне** е облечен в тъмнокафяво джубе с кожена ивица около врата и по дължината на предницата. Ръкавите не са много широки, изрязани са заоблено в края и са обточени с черна ивица (гайтани). Ктиторът носи тъмнокафяви потури и е опасан с черен пояс. Под джубето се вижда тясна ивица от предницата на малко по-светла дреха, която е закопчана отвесно с кръгли копчета. Калпакът му има равномерна цилиндрична форма, не е много висок и е направен от черна кожа. **Баба Стефана** е в черно джубе с ръкав до лакътя, завършено по краищата с ивица кафява кожа. Под джубето тя носи тъмнокафява антерия на тънки червени черти с дълбока остра пазва, закопчана от върха на пазвата до кръста със 7—8 обли копчета и препасана с колан, от който се виждат само пазвите в отвора на джубето. Ръкавите на антерията висят разкопчани над китката. В пазвата на джубето се вижда пазвата на бялата риза с прехвърлени една върху друга предници. Забрадена е с голяма



64. Чорбаджи Вълко и жена му Рада, ктитори в главната църква на Рилския манастир

масленозелена кърпа, която виси пусната ниско на гърба, а двата ѝ края са завити един под друг под лицето, като по този начин го обграждат с красиви меки гънки. Два кичура от разделената на път в средата побеляла коса покриват половината от челото ѝ. Тези два портрета на заможни селяни от „с. Бабино, Дупничка каза“, както гласи надписът в северния страничен параклис „Свети Никола“ на главната църква в Рилския манастир, показват голямо сходство с костюма на копривщенските ктитори. Такова сходство съществува и с костюма на ктитори от много места на Южна България, т. е. от онези части на страната, където е разпространена през XIX век чернодрешната мъжка носия. Затова е интересно да бъдат разгледани и тези ктитори, макар и да има малки различия в детайлите на този тип мъжка носия.

В църквата на манастира „Света Петка Молдовска“ край Асеновград са запазени портретите на ктитора Петко х. Неделчев от Чирпан и малкия му син Неделчо Петков, рисувани през 1840 г. И двамата са изобразени в цял ръст в естествена големина. Бащата е в дълго до глезена тъмнокафяво джубе, завършено по всички краища с ивица кожа и с широки, право пришити ръкави. Под джубето той носи салтамарка, стигаща до кръста, която е обточена с лисичи кожи, а под салтамарката — червена антерия с отрязани по диагонал предници и с тесен, дълъг до китката ръкав, закопчан с дребни копчета. Антерията и широките му дънесте потури са опасани със светъл пояс. Крачолите на потурите са завършени с гайтани, а под потурите се вижда глезенът, обут в бели калци, които са обточени с черни гайтани и са закопчани стегнато по крака с дребни копчета. Под калците стъпалото е обуто в бели чорапи и черни терлици. На главата си ктиторът носи обикновения фес с черен пискюл, а около феса е завита тъмнокафява кърпа.



65. Дядо Яне и баба Стефана от с. Бабино, Кюстендилско, ктитори в главната църква на Рилския манастир

нея момчето носи дълга до стъпалото антерия с диагонална дясна предница, която е праметната над лявата. Антерията има тесен, дълъг до китката ръкав с копчета от китката към лакътя, които са закопчани. Както при бащата, така и при детето се подава малка част от белите им ризи в горния ъгъл, където се срещат двете праметнати предници на антерията. Детето е обуто в кафяви обувки (или терлици?), а на главата си има червен фес.

В този ктиторски портрет се повтарят традиционните съставки от костюма на български заможни граждани и той не би обогатявал с нищо ново данните за този тип облекло, ако не бяха подробно и ясно нарисувани потурите и светлите калци под тях (и то въпреки относителната условност в подхода на художника към пресъздаване костюма на портретуваните). Такова обущане с потури и калци е изобразено единствено в този ктиторски портрет от първата половина на XIX век, въпреки че то е типично за много народни носии в България и е известно на етнографите по запазени костюмни образци от края на XIX и началото на XX век.

Автопортретите на Захарий Зограф от Бачковския манастир (стенописен от 1840 г.), Троянския и Преображенския манастир (също стенописни от 1849 г.) и един, който се пази в Националната художествена галерия — София, съдържат пълни данни за мъжкия градски костюм от 1840—1850 г. Те имат много общо с копривщенския, тетевенския и чирпанския костюм.

В своите автопортрети Захарий Зограф носи дълги до глезена дрехи — джубе, от едноцветен тъмен дебел вълнен плат с широк, право пришит ръкав, с малка права якичка (каквато имат горните мъжки дрехи и през XVIII век — гложенските ктитори), която дреха е разтворена по цялата си дължина отпред. Джубето има подплата от по-светъл плат. Под джубето Захарий Зограф носи къса до пояса салтамарка с тясна права



66. Петко х. Неделчев и синът му, ктитори в църквата в манастира „Света Петка Молдовска“ край Асеновград

якичка и със спуснати над китката разкопчани дълги ръкави. Докато салтамарката и джубето се носят свободно пуснати и разкопчани, третата дреха, а именно дългата до стъпалото антерия, е затворена от врата по цялата си дължина чрез премятане на дясната предница над лявата и е препасана с широк пояс в кръста. Под високата якичка на антерията се подава тънка бяла ивица от правата висока яка на ризата. Поради извънредната дължина на горните дрехи в автопортретите е изобразена само част от стъпалото на краката, обуто в бял чорап и плитки емении. Но без друго в състава на облеклото са влизали и дългите почти до глезена дънесте потури, направени от тънък вълнен плат (чоха, сукно). Захарий Зограф носи обичайния за заможните граждани фес с увита около него чалма от тъмен плат, под която се подава тясна, бяла, назъбена ивица. В автопортрета му от Троянския манастир много хубаво са оформени косите на Захарий Зограф, които се подават под чалмата в леки извити кичури.

Всички автопортрети на Захарий Зограф, рисувани в един период от около 10 години (автопортретът му от Националната галерия е недатиран), го представят винаги в един и същ костюм без ни най-малък намек за появилата се около този именно период (средата на XIX век) мода а ла франга. От друга страна, много от жените, които той рисува, са изобразени в костюм, при който европейското влияние е вече налице. В такъв костюм са не само пловдивските чорбаджийки от сцената на „Страшният съд“ в Бачковския манастир¹,

¹ Захарий Зограф е сключил договор с пловдивски чорбаджии, които е трябвало да заплатят неговия хонорар за уговорени стенописни работи. Поради това, че чорбаджиите не устояли на уговорените условия, и поради отвращението му към тогавашните упав



68. Мъжки и женски градски костюм от края на първата половина на XIX век



69. Мъжки и женски градски костюм от средата на XIX век със силно европейско модно влияние



70. Поклонници

Доколко в известни среди е бил проникнал разкошът в облеклото и доколко е бил предмет на критики, може да се съди и от обстоятелството, че в началото на 1834 г. Пловдивската митрополия е сметнала за необходимо да издаде разпореждане, с което да даде препоръки за облеклото. В разпореждането се препоръчва да не се носят златотъкани дрехи, т. е. антерии и фустани от коприна, обточени със сърмени ширити и копринени гайтани, джубета, подплатени с тежки скъпи кожи, дрехи в зелен цвят, както и накити от пендари и бисери.

В 1852 г. Петър К. Вальов от Самоков е изобразил себе си заедно с ктитора Михаил П. Николович в църквата „Свети Георги“ в с. Голямо Бельово, Пазарджишко. Тук художникът е в пълен европейски костюм, като на главата си носи фес. Този костюм а ла франга се състои от синя дреха до над коленете, опъната по тялото до талията и силно разширена надолу. Ръкавът ѝ е тесен, изкроен по рамото по европейски с раменен шев, ръкавна и раменна извивка. Дрехата е закопчана на едно място в кръста, а нагоре е обърната с големи охровозлатисти ревери, които доста напомнят яката

— За 300 гроша.

— За триста гроша? Да ти изкипи умът, че толкоз пари дава ли се? Моето магаре е за 150 гроша, та два ката по-скъпо от него. Няма къде да давате парите! Я да си взел за 300 гроша вълна, та да направи жената шаяк, ще има и за тебе, и за децата ти да ги носите с години, ами туй колко трай!”

Из сп. Дух. култура, год. XLV, кн. 3, март 1965.



71. Образописецът Петър К. Вальов. Автопортрет в църквата „Свети Георги“ в с. Голямо Бельово, Пазарджишко

и реверите на джубе, което не е подплатено с кожа, а е с подплата от по-светъл плат (Михаил х. Матеевич от Тетевен в Рилския манастир, автопортретите на Захарий Зограф и др.). Такава форма ревери и яка и такова подплатяване не са типични за западноевропейския костюм от тази мода, поради което може да се приеме, че е налице обратно влияние, произхождащо от традиционните български мъжки дрехи. Известно е възприемането на модата а ла франга с какви чувства на смущение е било съпътствувано (описанията на Лука Ослеков), поради което може да се правят изводи за това, че елементи от традиционното мъжко българско облекло съзнателно са били вмъквани в модата а ла франга, за да се възприема тя по-лесно.

Останалите съставки от костюма на Петър Вальов са съвсем по западноевропейската мода. Жилетката му е червена с широко, вързано на възел отпред бяло „фишу“ (кърпа, която се носела около яката по време на Френската буржоазна революция и която заменила дантеленото жабо от аристократичния костюм;

от това фишу в течение на XIX столетие след много видоизменения е произлязла днешната мъжка вратовръзка). Панталоните му са прави, еднакво широки по цялата си дължина, опънати с щрипки („strippe“), които минават под обувките.

В по-късния автопортрет на същия художник — Петър К. Вальов (нарисуван през 1857 г. заедно с ктиторския портрет на Атанас Лозанович в църквата в с. Варвара, Пазарджишко), той е изобразен пак в костюм а ла франга, но много по-различен и „по-моден“ от първия. Горната му синя дреха представлява къс жакет с големи ревери, изкроен стеснен в талията и с разширени поли. Има загатнати копчета на дясната предница, от което трябва да се заключи, че дрехата му се е закопчавала, като лявата предница пада върху дясната, както това е винаги при европейския костюм. В отворената дреха се вижда червена жилетка от орнаментиран (с жакардов десен) плат, закопчана с четири едри копчета и обточена по края с две тънки декоративни ивици от ширит, галон или друга пасмантерийна украса. Ризата, която се вижда в дълбокия остър отвор на жилетката, е от бял плат с дребен син десен, изработена цялата в дребни отвесни басти, като парчето, върху което лежат илиците за гъсто поставените копчета, представлява широка плоска баста, с която завършва една от двете предници (вероятно пак лявата, както е правилото за закопчаване на мъжките дрехи). Ризата завършва с малка остра бяла якичка с обърнат върху връзката горен край. Самата връзка е пластична, краищата ѝ са вързани в мек възел. (Връзката е единствената съставка от костюма, която наподобява съответната съставка от костюма в по-ранния портрет (1852 г.) на Петър Ва-

72. Образописецът Петър К. Вальов. Автопортрет в църквата „Света Варвара“ в с. Варвара, Пазарджишко



лъов.) Панталоните му са разширени от коленете надолу според европейската мода. Фесът му е червен с дълъг черен пискюл и е поставен малко наведен надясно. Косите, които се подават под феса, са прави, вчесани на път в средата и отрязани дълги до под ухото. Тази прическа е също много типична за френската мода от около 1860 г.

Съвсем различен от описаните мъжки костюми от европейски тип е костюмът, изобразен в автопортрета на Захари п. Христов Радойков в църквата „Свети Иван Предтеча“ в с. Карабунар, Пазарджишко, рисуван през 1861 г. Според надписа, поставен над портрета от самия автор, художникът е бил на 18-годишна възраст. Неговият костюм е много по-интересен и с много повече оригиналност в кройката. Той се състои от тъмнокафява горна дреха, която е силно вталена и е с разширени от кръста надолу поли, стигащи до над коленете. Ръкавът ѝ е прав, дълъг до китката, с обърнати маншети. Реверите на дрехата имат много интересна кройка — обърнати са с плат в друг тон, като наподобяват реверите на мундир. Дрехата има дълги илици и осем метални копчета, разположени в четири реда по две. Дрехата е нарисувана разтворена, но явно е, че тя е могла да се носи и двуредно закопчана. Това се вижда от илиците, които са поставени и на двете предници. При китката под ръкава на кафявата дреха се подават маншетите на ризата, които са завършени с бяла дантела.

Панталоните му са сини, широко кроени около таза и вероятно стеснени от коляното надолу, както е било модерно по това време във Франция. (Портретът обхваща фигурата на художника до коленете, поради което формата на панталоните от коленете надолу може само да се предполага, като се съпоставя с европейската мода, елементите на която са налице във видимите части от облеклото.)

Жилетката на художника е без яка, с остро отрязан дълбок отвор на гърдите, закопчана е с гъсто поставени на дясната предница дребни копчета. Под лявата ръка на художника, в която той държи полуразтворена книга, се вижда богата верижка от часовник с украшение, което виси в края на верижката.

Ризата му е бяла, с по-широка баста в центъра на гърдите и с по-тесни и по-гъсти отвесни баста от двете ѝ страни. Правата яка на ризата е почти изцяло скрита под вързаната в широк възел синя връзка. Художникът е без шапка — може би той нарочно не е поставил турския фес. Косите му са вчесани на път встрани, гладко и са дълги до под ушите — по европейската мода от около средата на XIX век.

Описаните три портрета на художници, облечени в костюм а ла франга от средата на XIX век, съдържат особена прелест и са много ценни като паметници за историята на костюма. По същото време



73. Образописецът Захари п. Хр. Радойков. Автопортрет в църквата „Свети Иван Предтеча“ в с. Карабунар, Пазарджишко

започва периодът на по-широкото използване възможностите на фотографията, благодарение на която има запазен значителен материал за проучване на костюма. Но трите автопортрета имат своята особена стойност не само поради това, че отразяват цветовете и цветната хармония в този тип облекло, но и затова, че отразяват прогресивния мироглед на младите от интелигенцията, които са отправили погледа си към всичко, което идва от напредналите в културно отношение европейски страни и най-вече към Русия, и които се стремят да се изравнят и в облекло, и в бит с тези страни. Фон на този мироглед естествено е омразата към всичко турско и горещото желание за политическа свобода.

От втората половина на XIX век са запазени многобройни фотоснимки и отделни портрети, които ясно сочат пътя, по който прониква европейският костюм в България. Докато до около петдесетте години на XIX век това влияние и проникване е едва загатнато в костюма на богатите граждани из средата на тър-

говско-занаятчийското съсловие в някои по-големи градове, в мъжкия костюм то е още по-слабо, почти несъществуващо. Около средата на столетието обаче между образованите младежи европейският костюм бързо взема превес. Отначало се възприема кройката на европейските дрехи и те се осъществяват с подръчни материали, съобразени за стария тип градско облекло или от домашно изработени тъкани. Впоследствие започва внос и продажба на текстилни фабрично произведени материали за облекло. Проникването на европейската мода се осъществява различно в отделните градове в зависимост от многобройни фактори: културен уровень, социално-битови и материални условия, мироглед и др. В градове, като например Пловдив, където е съществувало и значително гръцко влияние, същото влияние може да се открие и в някои съставки на костюма. В други по-малки селища, като Котел, където мъжете много често са пътували до Цариград и по-нататък на изток по търговия, се е оформил много специфичен женски костюм, в който се смесват влияния на европейската мода с известни турски и значителни народни костюмни форми: копринена рокля, копринена ватирана антерия, „божигробска“ престилка и др.

В други селища някои особености от поминъка на населението ясно са повлияли върху облика на костюма. Така например в области с развито бубарство (Свиленградско) този материал взема превес в костюма и съществува съвместно както с градски, така и с чисто народни и функционални елементи — копринена рокля в европейска кройка с вълнена престилка.

Разнообразяването на поминъка и на бита води със себе си и разнообразяване на костюма в Бъл-

76. Белодрешна мъжка народна носия. Ктитор в църквата „Света Петка“ в с. Богьовци, Софийско



гария. Около шестдесетте и седемдесетте години на XIX век все повече се разширява влиянието на европейската мода в българския градски костюм, макар и в определени обществени кръгове. Той се носи вече с всичките му модни съставки, като корсет, кринолин (наречен у нас малакоф), дантелено боне (което понякога замества забрадката на омъжената жена), шапка, чадър, ръкавици, чанта и обувки по европейска мода. Същото се отнася и за мъжкия костюм.

Колкото повече укрепва българската интелигенция и буржоазната класа, толкова повече техният костюм се отделя от народния костюм, макар и по различни причини. Нашата интелигенция, вдъхновявана от руската, възприема европейския костюм като външен израз на прогресивните си разбирания (Христо Ботев, Васил Левски, Ангел Кънчев и др.). Буржоазната класа пък по подражание на европейската буржоазия възприема европейския костюм. Впрочем често пъти голяма част от зараждащата се българска буржоазия възприема европейския костюм поради същите положителни подбуди, както и младата българска интелигенция, защото значителна част от тогавашната буржоазия е с прогресивни разбирания и представлява положителен елемент в българската интелигенция (Васил Априлов, Евлоги Георгиев, Найдено Геров и др.).

Народното облекло до Освобождението. До Освобождението народното облекло се развива, обуславяно от специфичните социални, битови и материални условия. Докато в едни области на страната облеклото е резултат на много бавната еволюция на традициите в костюма и неговите форми, водещи началото си от старославянското или средновековното облекло, в други области контактът с турците и спецификата на века са намерили отражение в костюма. Така през XIX век са ярко разграничени няколко типа народно облекло. В женския костюм те са три — престилчена, сукманена и саена носия. Престилчената носия е предимно двупрестилчена, а само в много малко области се е запазила по-старата и по-примитивна еднопрестилчена носия. В мъжкия костюм има два типа — белодрешна и чернодрешна.

Успоредно с тези два типа може да се говори за един трети смесен мъжки костюм, при който се примесват елементи от белодрешната носия с някои допълнителни цветни костюмни съставки. Етнографите правят това разделение, като изхождат от композицията и колоритното изграждане на облеклото. Такова схващане има и народът за своето облекло, като говори за белодрешковци и чернодрешковци.

До освобождението ни от турско робство влиянието на западноевропейската мода върху народното облекло (носия) е много слабо, макар че то не може напълно да се изключи поради факта, че европейската мода вече е възприета в някои градове и обуславя някои промени в градското облекло. Народното облекло

е било изграждано предимно с домашно произведени тъкани и други материали. То е целесъобразно, практично и здраво. Неговата украса съставлява голям дял от народното изкуство. Тя започва от текстила, преминава през композицията на отделните съставки в едно цяло (костюма) и свършва с везбената и орнаменталната украса и накити. Везбата с цветни конци, която е любима украса на народното облекло още от средновековието, и през турското робство продължава да се развива като богато народно изкуство. Тъй както всяка област, та дори и всяко селище е изграждало своя типичен народен костюм, така и везбата се е развивала със специфичните си техника, колорит и теми — различни във всяка област на страната. В тясна връзка с нуждите на облеклото се създават и някои занаяти, като гайтанджийството, бояджийството, терзийството, златарството и др.

Закъснялото индустриализиране у нас е причина всичко за облеклото на народа да се изработва в къщи, като костюмът само се допълва с някои по-второстепенни занаятчийски произведения. Освен това липсата на контакт с по-бързо живеещата, т. е. по-бързоменящата се западноевропейска мода е причина за чистотата на българското народно облекло и запазването му от механичното прилагане на чужди модни елементи.

Промените, на които е подложен народният костюм, се дължат на местни специфични фактори, а художествените му качества са плод на народни естетически разбирания, развивани и критично оформяни в средата на жителите на селището или на близко отстоящи селища. По такъв начин в народния костюм са залегнали високи художествени качества, плод на дълго и пълно с търсения и подобрения развитие, осъществявано през поколения в средата на семейството и селището, като всеки тип народен костюм достига до състояние на неповторима художествена завършеност.

След Освобождението бързо настъпват нови условия за живот, които пряко се отразяват върху народното облекло. Градският пазар се обогатява с европейски индустриални стоки. Между тях са застъпени текстилни произведения, които се предлагат готови. Така в народното облекло навлизат отделни съставки, не присъщи дотогава за народния костюм, които често пъти зле се свързват с общия стил на костюма (готови обувки, чадър и др.) или пък се използват тъкани или пасмантерийни изделия в украсата. Така навлезлите елементи, макар че се възприемат поради удобството им и поради облекчението, което те дават при напавата на костюма от художествено и естетическо гледище, убиват постепенно хармонията и съвършенството, до което българската народна носия бе достигнала.

Най-старият тип мъжко облекло е запазен в западната и средната част на Северна България — белодрешната мъжка носия, а най-стар тип женско облекло е т. нар. двупрестилчена носия, която обхваща цяла Северна България до Силистренско и Разградско. Тия носии имат до голяма степен сходства с някои народни носии в Румъния, където народните носии са претърпели силни славянски влияния поради обстоятелството, че Румъния е обкръжена отвсякъде със славянски народи, а така също и по стари традиции. Известно е, че българското мъжко облекло до XVII и XVIII век е било все още белодрешно (китторите в Гложенския манастир, в църквата в с. Добърско, Благоевградско, в пътеписа на Курменен и др.). В процеса на „потъмняването“ обаче, който обхваща по-голямата част от страната, остават незасегнати и до края на турското робство Западна и Северозападна България. Женската двупрестилчена носия, напротив, е изчезнала от много области много по-рано. Мъчно е да се определи кога. Едно е положително — че в много области *сукманът* е взел превес като по-целесъобразна, по-функционална и по-култивирана дреха и се утвърждава като втора костюмна съставка над ризата и като горна дреха въобще. Даже в селища, които изцяло попадат в района на двупрестилчената носия, *сукманът* се е утвърдил като по-топла горна дреха успоредно с двупрестилченото облекло. Така по-голямата част на България попада в *сукмания* тип, който, по всичко изглежда, е произлязъл от средновековната втора (горна) туника, която през XVII век е все още горна дреха с прорязани ръкави (китторите от с. Калотина, Доя от Кремиковци и др.). Ръкавите ѝ постепенно са се редуцирали до ръкави, които не се обличат, а се прехвърлят на гърба, за да не пречат, или се прихващат под колана. Загубили веднаж прякото си предназначение в народния женски костюм, те с течение на времето се изродили до редуцирани чисто декоративни форми. За това говорят съществувалите до XX век „ръкавци“, пришити на гърба под рамото, които въпреки името си не служат и не биха могли да служат за ръкав, защото постепенно са променили формата си в двойна, а после и в еднокатна дълга декоративна ивица. Единствено тяхното име напомня първоначалния им произход. Така наречените „опашки“ в някои *сукмани* от Южна България (Карлово, Стара Загора и др.) са също така белези за това, че *сукманът* е бил горна дреха с ръкав. В някои *сукмани* обаче ръкавът се е запазил като ръкав, само че по съображения на практичност и удобство при селския бит е вече къс (Самоковско, Ихтиманско). Някои названия на *сукмана* говорят за съществували негови разновидности, обуславяни от тъканта, от която са били направени. Така например летният памучен *сукман* от Трънско, който етнографите отнасят към края на XVIII век — т. нар. „*манопил*“, съществува успоредно със зимния вълнен *сукман* „*сукно*“. Трънският „*литак*“ е от лита вълнена тъкан. Обстоятелството, че тия дрехи, които са близки по кройка, имат отличаващи ги по тъканта (материала) имена, говори за богатото разнообразие от

женски горни дрехи, съществувало в XVIII и XIX столетие. Мъжката чернодрешна носия и саеният тип женско облекло са най-новите типове народна носия. Но докато чернодрешната мъжка носия се е простирила по всички части на България освен в поменатите райони от Западна и Северна България, женският костюм от саения тип се носи главно в някои южни области на България — долината на р. Марица, склоновете на Родопите, Пиринския край и на запад около Кюстендил.

Под външното многообразие в облеклото си българката е запазила през всички времена старославянската си *риза*. До XIX и XX век ризата е предимно конопена, каквато е била още по времето на Първата и Втората българска държава. В средновековието тя е превърната при болярския костюм в луксозна дреха с богато извезани със злато и цветна коприна пазва и огърле (ктиторите от Калотина, Кремиковци и др.). Ризата е най-светлото петно в българския народен костюм, същевременно тя е и най-богато украсената с везба негова съставка. По отношение на размер и украса тя се явява в много вариации, но в кройката си запазва в общи линии с повече или по-малко култивираност кройката на старинната славянска риза с право прикачен ръкав. Това е така, защото кройката при нея играе малка роля — нейната форма се получава не чрез изкрояване, а като се употребява правият плат, съшит по ивата. Необходимите ширини от кръста надолу се получават с вмъкване на „клинове“.

Ризата запазва старинната си кройка,¹ но в украсата и детайлите на някои ризи са налице ренесансови елементи, появили се като признак на рано зараждащата се в България ренесансова култура (още преди настъпването ѝ на Запад) и просъществували в народната носия до XIX—XX век.²

Престилката е обща съставка при всички видове женски народни носии. Тя води началото си от славянския костюм, предназначението ѝ първоначално е било чисто функционално, а с течение на времето се е обособила и като ярък декоративен елемент. Докато ризата е най-светлото петно в женската носия, много често престилката е най-цветното. В някои стари носии (Трънско, Пернишко) престилката отсъства от костюма. А в софийската женска носия тя е съставка само на някои обрядни костюми — „невестинска престилка“, която се слага в деня на сватбата. Девоичките носели престилка, когато се обличали като „лазарки“.

Обичайно е девойките да не покриват главата си със *забрадка*, както омъжените жени. Дългата коса е „украса“ на българската жена и когато тя не е много дълга и богата по природа, са били измисляни много начини за вплитане в собствените коси чужди, т. нар. „наставци“, или са прибавяни вълнени плитчици, които да дават впечатление за богата и разкошна коса.³

Много чужденци, пътували през България в XVI и XVII век, отбелязват сложните, съставени понякога от многобройни плитчици прически на българките. През XIX век в различните краища на България съществуват разнообразни прически, които между другото съставят част от специфичните особености на различните народни носии. Така нареченият *косичник* (косатник) представлява сложна украса за глава, който с допълнителни декоративни материали увеличава красотата на дългата коса. Той е изработен от платно или конци и е богато украсен с наниз от маниста, раковинки, охлювчета, монети, зърна и везба. Дължината на такъв косичник, който започва от малка шапчица или венец на главата, стига до глезена. Традиционното подреждане на косите при жените започва с вчесване на път в средата. Но освен това в края на XIX и началото на XX век много женски прически имат подрязани над челото или над ушите коси, а често пъти кичури от косите са пуснати над ушите свободни от двете страни на лицето (Сливенско, Пловдивско, Тетевенско — портрета на Мария К. Матеевич от 1835 г., Ямболско и др.).

Българките обичат да допълват с *накит* костюма си. Още в първия период от турското робство чужденци пишат, че българките носели разнообразни, макар и не винаги скъпи накити и че продупчвали монети, които вплитали в косите си или правели огърлици от тях. Такава украса от монети е най-обичайният накит и през XIX и в началото на XX век, и то не само в селата, но и в градовете (портрета на Християния Д. Зографска от Захарий Зограф).

В някои носии съществуват и цели женски нагръдници с нашити върху плата сребърни монети. Освен използване на готови монети за накит се носели и многобройни видове накити за главата, за врата, за ръцете и коланите: тепелък (украса за върха на главата), игла за коса, игла-перо, „трепка“ (игла с трептяща и

¹Тя има сходство с източната кройка. Такова оформление на дрехата, при което се получават по-прости или по-сложни форми само с употреба на прави платове и клинове, е характерно за азиатските костюми от най-дълбока древност — китайски, арабски, турски, прабългарски и др.

²Ризите *бърчанка* от Северозападна България, които елизат в композицията на много двупрестилчени носии, имат набори върху гърдите, пронизани с конци по повърхността; на наборите е развита цветна везба с геометрични орнаменти, която същевременно украсява ризата и държи наборите. Подобна везба украсява много често фините набори и на ренесансови ризи в Италия, Германия, Англия и др. (автопортрета на Дюрер — пинакотеката в Мюнхен, портрети на Холбайн и др.).

³Такива средства за обогатяване собствената коса били използвани още през древността в Асирия, Египет, а по-късно и в Европа. Те предхождали употребата на перуки.

звънтяща украса), „прочелник“, обици, „подбрадник“, „нагръдник“, „кръст“, „светица“, наниз от маниста или монети.

Метални колани, съставени от подвижно скрепени метални пластинки, монтирани на основа от кожа или плат, също са декоративен елемент в народния костюм. А за затваряне на коланите от тъкани пъстри ивици са се носели пафти и чапрази.

Най-типичните народни накити са направени от сребърни сплави или от сребро, както и от по-прости метали, които са позлатени или посребрени. Златните накити са много редки. По-често са се носели от богати жени наниз от златни монети. Накитите са били ковани, лети, във филигран и понякога украсени с емайл и полускъпоценни камъни, цветни стъкла и маниста и по-рядко украсени и с дребни перли (маргарит).

Ризата е основна дреха при всички типове мъжко народно облекло. И в мъжкия костюм тя е често пъти богато украсена с везба, особено при белодрешната носия. При чернодрешната носия през XIX век мъжката риза се среща все по-често с много малка или почти без никаква везба, защото тя е много по-скрита при съставките на тоя тип носия. Освен това, тъй като горните дрехи са по-тъмни и често пъти украсени с черни гайтани или допълнени с цветна антерия или елек, които внасят достатъчно цветност в мъжкия костюм, цветната украса по ризата все повече се изоставя.

Препасването на кръста с широк пояс от плат е ясно изобразено още в XV век в портретите на ктиторите от Драгалевци и Кремиковци, докато в същите стенописи няма никакви следи за носено към мъжкия костюм оръжие; през време на турското робство на българите по начало е било забранено да носят оръжие, поради което и то не е влизало като обичайна съставка на мъжкото облекло. По начало мъжете не носели накити освен понякога пръстени. Обица на едното ухо понякога е била поставяна по изключение на момче в семейство, на което децата умирали малки, защото съществувало у народа вярване, че момче с обица непременно ще оцелее, а така също и другите деца, родени след него (портрета на ктитора Андрея Лилин, 1848 г., в църквата „Свети Никола“ в с. Горна Вереница, Михайловградско).

През XIX век мъжете режели косите си до под ушите, а между народа мъже носели понякога коси до раменете, даже в някои краища ги сплитали в една или няколко тънки плитки. По-късно българите почнали ниско да стрижат косите си, а след средата на XIX век успоредно с модата а ла франга започват да проникват и европейските мъжки прически с по-дълги коси.

Докато за XVI и XVII век има доказателства за разнообразни шапки (описанията на Герлах, Курменен, стенописите в Бачково, с. Арбанаси и др.), в XVIII век се разпространила между заможните съсловия турската чалма с червено дъно и тъмна кърпа наоколо. Калпакът с кожена околужка е заменен с висок калпак от кожа (ктиторите в Света Гора). През XIX век чалмата се носи още, но успоредно с нея сред народа се възприема коженият калпак с по-малка височина. През втората половина на XIX век до Освобождението към гражданския костюм се носи червен турски фес.

Белодрешна мъжка носия. Както говори и самото ѝ име, тази носия е в бял цвят. Зимно време е от домашна вълнена тъкан — аба, а през лятото при полска работа мъжете обличат свободно скроена риза, опасана с вълнен червен пояс в кръста, над широки гащи от същата тъкан (коноп, лен, памук), от която е ризата.

При белодрешната носия типичното обуване на краката е с тесни прилепнали по крака и плитки в таза „бенеvreци“. Бенеvreците ясно подсказват с кройката си, че са произлезли от средновековните ногавици (два отделни крачола за обуване на краката, закрепени на кръста с връзки и закачени в колана).¹

Освен бенеvreците и ризата в композицията на белодрешната носия влизат разнообразни по-къси и по-дълги горни вълнени бели дрехи без ръкав, с къс или с дълъг ръкав. Дължината на тия дрехи е различна — от под таза до под коленете, като обикновено зимните дрехи са тежки и дълги. Названията на тези разнообразни дрехи произлизат от тяхната дължина или от вида на ръкавите им. Така например „късак“, „късаче“, „клашник“, „глухче“ са дрехи без ръкави, дълги до около средата на бедрото. Когато дрехата има къс ръкав, тя се нарича „долактанка“ или „долактеник“, а в Белоградчишко, Видинско и Кулско — „зглобница“. Най-голямата горна бяла дреха, която е най-дълга и има дълъг ръкав, се нарича „голема дреха“, „бела дреха“, „въба“, „долама“.

Кройката на тези горни дрехи е на пръв поглед проста, защото те са оформени без разкрояване на плата около рамото (където най-мъчно се получава удобство за движение и добро лягане на дрехата по тялото), а ръкавът е пришит право, без извивка, към правия плат на дрехата. Но от дълъг опит народът е дошел до такова измерване и съотношение на отделните количества плат, че се е получила удобна и функционална дреха, в която личат дългите търсения, докато се стигне до установяване начина и количествата плат, с кои-

¹По селищата из Огражден още са живи спомените за напълно отделените една от друга обвивки на краката — бели „дзивири“, които са се придържали в кръста с ремъци. А шопите около София и до днес обуват на всеки крак отделни кожени „ногавици“ (Мария Велева, Български народни носии и шевици, Наука и изкуство, 1950).



74. Мъжки народен костюм и костюм а ла франга от началото на втората половина на XIX век



75. Мъжки и женски градски костюм от шестдесетте години на XIX век

то се постига удобство около рамото и в полите на дрехата. Платът, от който се правят дрехите, е тъкан също в съобразявана ширина по начин, че от него най-практично и с най-минимално изхабяване на плат да се скрои дрехата. За гърба и предниците се използват цели платове (един за гърба и два за предницата). Ръкавът се оформя от цялата ширина на плата, прегънат на две. Ширина и удобство под мишницата се получават чрез вмъкване в правия подмишничен ъгъл на прегъната по диагонал на тъканта вставка, наречена *латица*, по същия начин, по който се поставя и при ризите. От кръста надолу дрехите се разширяват с вмъкване на клинове от плат, прегънати по правата нишка на плата, наречени *бучници* или *мули*. В средата на клиновете отдолу нагоре се отварят прорези с размери от 10 до 12 см. Около врата дрехите се завършват с тясно парче бял или червен веревно изкроен плат.

На дясната предница на някои от тези дрехи има отвесен прорез без подплатяване на джоб. Това е известният от XVII и XVIII век отвесен прорез на кафтаните и шубите (ктиторите от Бачково, с. Арбанаси, с. Гложене и др.). Шевът на дрехите е ръчен, изпълнен със здрави конопени конци. От лицето на дрехата съединителните шевове и краищата ѝ са обточени с цветни вълнени, оплетени от конци (като плетеница, плитка) ивици (гайтани). Те са черни, кафяви, тъмносини или червени, а често и в комбинация от черно с кафяво, черно с червено или синьо с червено.

В най-западните краища на страната (Видинско, Трънско) обтоките са по-семпли и с тях обикновено се изчерпва украсата на дрехите. Колкото се отива по на изток, толкова украсата по белите дрехи е по-тежка и по-цветна. Като започва с вълнени обтоки, тя преминава в цветни апликации от сукно и везба с вълнени конци (Врачанско, Плевенско). Тази декоративна украса, наричана „писмо“, се е развила по предниците на дрехата, по късите ръкави, по върховете на клиновете, на кръста, на гърба при кръста и около прореза за джоб.

Дрехата без ръкав (късак, клашник) е най-украсяваната с „писмо“, тъй като тя се носи най-отгоре (когато се носят едновременно две дрехи, едната от които е с дълъг ръкав, а другата без ръкав, дрехата без ръкав се носи най-отгоре).

Затварянето на дрехите се е осъществявало с *петелки*.

Като най-топла горна дреха за лошо и студено време мъжете носят опанджак (ямурлук) от дебел, домашно тъкан вълнен плат. Обикновено тази дреха е с качулка и представлява редуцирана форма на древната пенула, която и през средните векове широко е била използвана като топла горна дреха.

През XIX век и в областите, в които се запазва белодрешната мъжка носия, се възприема употребата на къси до кръста дрехи, направени от купен готов памучен или копринен плат — *аладжа*, на цветни отвесни ивици — *антери*. Тия антери са били подплатени и уплътнени с вата, която е прошита с ръчни шевове. По краищата антерията е обточена с памучни или копринени черни гайтани. Има области, спадащи към белодрешната носия, в които тази дреха не е била възприета.

Кожухът от овча кожа също участва в композицията на белодрешната мъжка носия като топла и практична дреха. През XIX век той е украсен с цветни кожени ивици и апликации на гърдите, на долния край на предниците и отзад, от двете страни при кръста. Както вълнените дрехи, така и кожусите са по-малко украсени на запад, а колкото се отива по на изток, украсата им е по-богата и по-цветна.

Поясът е постоянна съставка от белодрешната мъжка носия. Той е нейното най-цветно петно. Среща се в по-светли или в по-тъмни червени тонове. Много често той е едноцветен, но има и пояси с линеарен орнамент в тъканта.

Типичното обуване на краката у народа се осъществява с навуца, вълнени чорапи и цървули. По-заможни селяни носят и емени и други видове обувки, но при работа и в ежедневието цървулите (опинците) са по-удобни и по-практични.

В средната част на Северна България (Врачанско, Ломско, Оряховско, Белослатинско) успоредно с плътно прилепналите по краката бенебреци мъжете носят и бели широки *димии*, дълги до под коляното, украсени с цветни гайтани в долния край на крачолата. Те служат като летни дрехи или влизат в съставките на облеклото на възрастни и заможни мъже. Около Ловеч, Никопол и Свищов димии са по-тесни.

Под свободния крачол на димии от под коляното до глезена кракът е обут в калци от бял вълнен плат, т. нар. *дизове*, обточени с червени, сини или черни ивици — *обтоки*. В Павликенско и Беленско се носят т. нар. *бърденци* с широко дъно и тесни крачоли до над глезена. Черни димии се носят в Никополско и Ловешко.

Потъмняването на белодрешната носия, което в Северна България има за преходен тип тъмните димии, в югозападните области засяга някои горни мъжки дрехи — тъмното менте без ръкав в Самоковско (успоредно с бели бенебреци) и синьото менте в Софийско с клинати поли и къс до над лакътя ръкав.

При белодрешната носия в някои планински райони ризата е бивала и вълнена, а в Тетевенско момчетата овчари до 15—16-годишна възраст ходели облечени само във вълнена риза, дълга до коленете, начин



67. Пловдивски чорбаджийки и селянки от средата на XIX век. Бачковски манастир

жената на Богатия от стенописа „Притчата за Богатия и бедния Лазар“ в същия манастир, но и жената от центъра на композицията му „Колелото на живота“ на външната стена на храма в Преображенския манастир, портретът на неговата снаха Християния Д. Зографска и др. Всички те носят рокля, дълга до земята, със скъсена талия (което е закъсняло влияние и отражение на модата ампиър от двадесетте години на XIX век), опънат по тялото корсаж, затворен до врата или с малко деколте, и с дълги ръкави. При тези женски образи, в които художникът е вложил критично или отрицателно чувство, той е нарисувал жените в дълбоко деколтирани рокли, затворени само с тънка бяла риза. Явно е, че в този период вече са съществували отрицателни настроения срещу такива модни увлечения. Впрочем това отношение е съвсем естествено, като се имат пред вид преобладаващите около средата на XIX век схващания за женската скромност и добродетели и здравия патриархален морал в българското семейство. На такава тема през втората половина на XIX век се пишат и театрални пиеси.² Изобщо проблемът за чуждите моди е на „дневен ред“³.

дъчни нрави сред чорбаджийската върхушка Захари Зограф изобразява като блудници много пловдивски чорбаджийки „с такъв дрехи, каквито носят и мъжете и жените“.

² „Поевропейчване на турчина“, „Криворазбраната цивилизация“ от Добри Войников; „Малакоф“ от П. Р. Славейков; „Повчанският владика“ от Теодосий Икономов.

³ Сатиричните стихове и анекдоти, които П. Р. Славейков публикува в своята „Гайда“:

„То, мар'сестро, с тези моди нови
с тези луса, дрехи малакови
сякаш че сме луди залудели!
За бонети, за скъпи кордели,
за казаки, балки и баскини,
за мантила и за капелини,
и болярски, че и сиромашки,
стари, млади, махаме опашки. . .“

(Из стихотворението-диалог между Еленка и Сийка за модите.) А ето и един сатиричен диалог:
„— За колко си купил сюртюка си?

на обличане, който напомня изобразеното в иконата в Рилския манастир от XIV век момче. Едва когато момчето е израствало до възрастта на ерген, то е обувало краката си като възрастните мъже.

Чернодрешна мъжка носия. В останалите части на България облеклото е тъмно — в естествените тонове на тъмната вълна в Сливенско, Старозагорско, Карнобатско, и от черен вълнен плат — в Чирпанско, Хасковско, Провадийско, Варненско. Тази носия се нарича с общото име *чернодрешна*.

Композицията на този тип мъжко облекло се характеризира с увеличен обем на костюма от кръста надолу и с намалени дължини на горните дрехи. От анализа на разгледаните образни паметници може да се заключи, че докато в началото на XIX век мъжките потури са често пъти с дълбоко до глезена дъно, през втората половина на XIX век тяхната дължина намалява до около коляното, а под коляното кракът е обут в тесен крачол. При по-богатите образци на тая носия потурите са завършени с разширени над стъпалото *пачи*.

В селища около Пирин се носят и мъжки гащи от черен вълнен плат с широко дъно и по-свободни крачоли, които стигат до над глезена, а под тях се носят нар. *тозлуци* — калци. Като лятно облекло се употребяват бели платнени гащи, над които са извадени широките нахъдрени поли на опасаната в кръста риза.

Кръстът е стегнат с широк пояс, който запасва ризата, потурите и някои от горните дрехи — елек, антерия от аладжа и др.

Основните горни дрехи са салтамарката с дълъг ръкав и елекът без ръкав. Елекът понякога е направен от пъстро кариран домашен плат (в Сливенско), богато обточен с черни гайтани на предниците и гърба или е украсен чрез включване на малки червени петна от сукно между черните гайтани, които освежават тъмния кафявочерен колорит на костюма.

И при чернодрешната носия най-яркото цветно петно е поясът. Той се носи към този тип костюм много по-широк (отколкото при белодрешната) и по този начин балансира тежките тонове на останалите съставки. Докато в Северозападна България при белодрешната носия поясът е широк около 20 см, при чернодрешната ширината му достига около 50 см. Най-широко поясът се опасва в Старозагорско и Ямболско, като обхваща тялото от под гърдите до таза.

Калпакът от XIX век е с цилиндрична форма при чернодрешната носия и по-рядко е островърх и висок, докато при белодрешната той има заоблено дъно или е цилиндричен. В Софийско и Трънско обаче калпациите са по-високи и островърхи, особено в края на XIX и началото на XX век. През XIX век се е носел още и червен вълнен подкапник под калпака.

Шопите и лете не свалят белия си овчи кожух, докато в другите краища на страната той се смята като типично зимно облекло. Причина за това са както климатичните особености, така и далечната прабългарска любов към коженото облекло. Известно е, че шопите са едни от най-верните на традициите си българи. *Ямурлукът* (опанджакът) е върхна дреха и при чернодрешния тип облекло. Клашникът в по-топлите области (Хасковско, Първомайско и Чирпанско) е без ръкав, право скроен без клинове от едро възлеста буклирана домашна тъкан. Той се носи предимно наметнат. До XIX век все още се използва тук-там шубата от вълнен плат, подплатена с кожа, която е била типична горна дреха през XVII и XVIII век, но поради оплътняването на мъжкия костюм с потурите и няколкото горни дрехи (салтамарка със или без кожа, вълнен елек, антерия) той постепенно престава да е абсолютно необходим.

Двупрестилчена женска носия. Тя е най-старото женско облекло, което се е запазило до началото на XX век. Както подсказва и самото ѝ име, тя се състои от основната българска дреха — ризата, и опасани върху нея две престилки. Тази носия има старославянски произход. Този тип облекло се носи в цяла Северна България — от Видин до Силистра. Въпреки типичните си основни белези в тая носия съществува богато колоритно и композиционно разнообразие, което се съдържа в орнаменталната и везбена украса на ризите, на задните и предните престилки. От двете престилки предната е винаги по-лека по тъкан, по-дълга, по-тясна и по-ярка по тон от задната. Задната е оформена обикновено от повече плат и често пъти украсата ѝ е съсредоточена по долния край. По-дълга е обикновено предната престилка, а по-къса задната. В това отношение изключение прави носията от с. Ново село, Видинско, която има къса, набрана и по-пластична предна престилка и по-права и по-дълга задна. Също така по-прости и опънати по тялото са делничните престилки от Белоградчишко и Кулско, т. нар. *завески*. Обикновено задната престилка е съставена чрез водоравно съшиване на две тясно тъкани вълнени парчета плат, които са доста дълги, тъй като тя обикновено е богато набрана.

В композирането на двете престилки всяка носия от този тип представлява завършен художествен образец. Не само по отношение на съгласуване на боите, орнаменталната украса, но и по отношение на обема и пластичността на престилките спрямо ризата и другите костюмни съставки (горните дрехи) и оформянето и украсата на главата. Колоритът на отделните типове двупрестилчена носия има много специфичен ритъм. Ризата от северозападните краища на страната е със светлочервена или розова везбена украса, с акценти от мекозелено и студено синьо по равно от двата цвята, малко жълто и малко черно. С отиването на изток постепенно червеното във везбата потъмнява и се увеличава черното. По на изток от Плевен се срещат



79. Чернодрешна мъжка народна носия от средата на XIX век. Ктитори в църквата на Троянския манастир

ризи, бродирани с тъмнокафяво или черно, а червеното остава само като цветен акцент. Тоналните промени във везбата особено добре се наблюдават при двупрестилчената носия, тъй като горната част от ризата е много на показ. Везбата на ризата е композирана в големи светли петна по пазвата, раменете и според средновековен обичай по външната страна на ръкава (женските костюми на ктитори от Калотина и Кремиковци). По полите везбата минава като по-широка или по-тясна ивица, разположена по долния край на ризата. Изключение при колоритния път на везбената украса на ризата представлява русенската женска риза, която е с оранжева везба. Тя балансира черния цвят на задната престилка — *кърлянка*, която има само ивица цинобър — червена везба по долния си край. При русенската носия често пъти везбата върху полите на кърлянката, пък и върху ризата е акцентирана с лъскави пайети, т. нар. *флутурки*. Около Шуменско, Новопазарско и Преславско задната престилка е също черна, украсена по полите с цветни апликации от вълнен или копринен плат, свързан помежду си с едра лека везба в един тон (често пъти жълт), която има за цел да обединява апликациите. Този вид украса се среща и по полите на някои сукманени носии от близки помежду си райони.

Задната престилка на запад от р. Янтра е вълнена в цинобър, по-тъмночервено, синьо или винено, с отвесни ивици от дребни линеарни и геометрични орнаменти. Тя е по-къса и се нарича *тъкменик*, *бръчник*, *вълненик*. По-на запад, около Кулско и Видинско, задната престилка (завеска), която се нарича *вълненик*, е в ясночервени цветове. По-старите вълненици от втората половина на XIX век са черни с цветен орнамент по повърхността на набрания плат (орнаментът е изграден в безкрайно повтарящ се ритъм от ромбове с цветни фабрични панделки в долния край). По-късно вълнениците са цветни — цинобър, зелено, краплак, лилаво, тъмносиньо, като основният тон се получава от леко релефната тъкан по повърхността на набора (гънките) на вълненика, а в самите гънки тъканта е лита и от по-остра вълна. При тези по-нови бръчници е пръснат по-гъст или по-рядък лек цветен геометричен втъкан орнамент, а по полите на вълненика е разположена в

няколко ивици по-гъста украса от подобен орнамент, групиран в къси цветни ивици, които се редуват с ивици от кадифени или копринени панделки по цялата дължина на бръчника.

Като преходна форма между двупрестилчената носия и сукманения тип носия се явява лятната женска носия с *дкрел*, който представлява задна престилка (завеска), направена от вълнен плат с отвесни съединителни шевове на плата (Преславско, Провадийско) или от конопен плат (сред бедното население в същите краища).

Цветовите на престилката (предната) също са по-ярко червени в западните краища на страната, а към средата на Северна България постепенно потъмняват. В Преславско престилките са тъмночервени, а в Разградско и Провадийско са изработени на черен фон. Върху такава тъмна престилка в разградската носия се носи втора предна престилка, която е бяла, а в Провадийско червена.

Връхните дрехи към женската двупрестилчена носия са разнообразни по дължина и са без ръкав или с къс или дълъг ръкав. Те имат същите имена, както при белодрешната мъжка носия — *дорамче*, *долактеник*, *голема дреха*, *глухче*, направени от бял плат с цветни обтоки. Освен цветни обтоки, апликации и везба горните бели женски дрехи понякога са обточени и с ивица кожа около врата, по дължината на предницата и около рамото. В средната част на Северна България (Ловешко) *дорамчето* понякога е червено със сини и черни обтоки. В някои райони на двупрестилчената носия като зимна дреха се носи и безръкавният сукман с престилка и със споменатите връхни дрехи. По времето, когато т. нар. елек навлиза в мъжкия костюм, той се възприема и от жените, предимно в източните райони на двупрестилчената носия. Елекът е къс до кръста, без ръкави и е направен от фабричен плат на отвесни ивици или с дребнопечатан десен или пък е направен от домашно тъкан тънък вълнен едноцветен плат. По-заможните селянки носят също така по-къси или по-дълги горни дрехи, подплатени с кожа и обточени с ивица лисича кожа (*джубе*).

Момите не покривали косите си с кърпа, а украсявали главата си с живи цветя или специално приготвени венци от червен плат, върху който нашивали монети, маниста, раковинки и дребни бели охлювчета. Една от най-старинните момински прически се състои от дебела централна плитка, в която постепенно са вплетени тънки плитчици, които са започнати от двете страни на главата (Видинско, Врачанско, Ловешко, Севлиево); тези познати от XIX век женски прически имат голямо сходство с изобразената в илюстрацията към пътеписа на Курменен женска прическа от Софийско от началото на XVII век. При това относителното еднообразие на прическите на девойките контрастира с голямото разнообразие на забраждането у омъжените жени. В северо-западната част на България забраждането на омъжените жени е по-просто и оформено почти изключително само със старинната бяла забрадка. В Ново село, Видинско, забрадката е правоъгълно парче плат с орнаменти върху единия тесен край, увито около т. нар. *колач* — кръг, направен от кълчища (коноп), като платът на забрадката се увива около кръга, а с единия ѝ край се образува и дъно. По такъв начин се получава една шапка-забрадка, която се поставя готова на главата и се носи малко на една страна. Обикновено типичната забрадка на млада жена е бялата кърпа, поставена просто на главата със спуснати на гърба краища. По-сложно е изработена т. нар. *низана забрадка* от Кулско и Видинско от XIX век, при която краищата на прегънатата по диагонал бяла памучна кърпа са прошити с бели конци и на края на перото (ъгъла) е избродиран лек линеарен орнамент с бели памучни конци. В същия край на страната е известно и забраждането *на отос*, при което върху забрадената просто по диагонал бяла кърпа от двете страни на лицето и над челото са се забождали гъсто една до друга сребърни игли, като най-дребните се срещали на върха над челото и постепенно все по-едри слизали надолу и свършвали с най-едри над ушите. В Ломско до края на XIX век се е носела невестинската шапка *луб*, имаща формата на пресечен конус, по-тесен в основата и разширен горе. Лубът е бил направен от свита дървесна кора, висока от 15 до 18 см, обвита в бял плат. Отзад се спускала тънка бяла ивица платно с хоризонтален лек орнамент, завършена с дълги бели ресни (*покосняк*). Върху шапката е поставена украса от червен плат със сърмени и черни обтоки, маниста, монети и рози (изкуствени). Украсата ѝ е била завършена с големи *арпалии* обици. Според стари люде (с. Елисейна, Врачанско) тази *шапка като шиник* (луб) е била широко разпространена в недалечното минало в Северозападна България, включително и в селищата по долината на р. Искър.¹ Това забраждане води произхода си от старинните женски шапки. За такива шапки на българските изрично говори в своя пътепис от XVI век Бусбек, а по-рано, в XIV век, подобна шапка имат ктиторките от църквата в с. Калотина. В Никополско и Плевенско е била широко разпространена преди края на XIX век висока невестинска шапка с богата украса от монети, маниста, цветни пискюлчета и цветя, свързана със спусната назад бяла кърпа — т. нар. *каица*, *кайчуло*. Каицата е направена като ломския луб от прости, достъпни за селските жени материали: висока диадема, увита от черничеви вейки — кончоо, над която е опънат плат и която е закрепена над малка платнена шапчица. От кончоо се спуска назад по главата и върху гърба бяла кърпа. Около края на XIX век каицата преминава в по-проста украса на

¹ Мария Велева, Българската двупрестилчена носия, Издателство на БАН — Етнографският институт и музей, София, 1963.



77. Женска двупрестилчена носия от края на XIX век от с. Чупрене, Видинско



78. Женска двупрестилчена носия и мъжка чернодрешна носия от Русенско от края на XIX век

главата, т. нар. кайчуло, а в началото на XX век и тази украса е заменена от обикновената цветна кърпа. *Шапката* или *тачът* е друга сложна забрадка-шапка от XIX век, разпространена в Ловешко и Никополско. Тя се състои от заоблена форма от черничевы вейки (шапка) или е изрязана от дъска (тач). Тези форми се закрепвали на шапчица с подбрадник и били покривани с четвъртита бяла кърпа с продължения (пръщила) на два от срещуположните ъгли. И това забраждане от края на XIX век изчезва и се заменя с бяла и цветна кърпа. В селищата по долината на р. Росица и р. Янтра се носят подобни, подложени с форми забрадки *на котли*. В Русенско забраждането се осъществява с две забрадки, положени на *роза*, а в Силистренско и Тутраканско забраждането се прави върху еднорога подложка. Тези високи репрезентативни забрадки ясно говорят за произхода си от средновековни форми. (Ктиторката от Кремиковци и жената на Радослав Мавър имат забрадки — едната подобна на каица, а другата с двустранно разширение встрани.) Въпреки примитивните материали и платна, които са оформяли забрадките, в тях има началото на култивираност и кокетство, непривични за селския бит. Женското забраждане в Провадийско се прави с дълъг бял месал, който се монтира на платнена подложка — *скуфя*, — като една част от месала минава ниско на гърдите (Доя от църквата в Земенския манастир). Народът я е наричал *гуша*. Подобна забрадка с по-малък размер — т. нар. *скършена кърпа*, се носи в Бяла до началото на XX век. В Преславско забраждането на невестите е с бяла кърпа върху малка червена шапчица и метален *прочелник* в основата ѝ. Невестинското було в деня на сватбата е било червено и се наричало *превез* в Северозападна България, *магдан* в Средна България, *заметка* в Михайловградско, червена *прекривка* в с. Врачеш, Ботевградско, и т. н. Булото е направено най-често от мъжки червен пояс, а в източните райони от фабрична тъкан, сгъната „на перо“ с един ъгъл над лицето. Над червеното було се поставя венец от цветя.

Цървулите са едни от най-типичните обувки при двупрестилчената носия през XIX век. Тяхната древна форма и примитивност силно контрастират с женската украса за главата, но те се запазват като преобладаващ начин за обуване поради своята практичност и поради това, че са единствената обувка, която всеки е можел да си приготви. Наричат се още *опинки* или *опинци*. Носели са се над навуца от вълнен плат, а към края на XIX век — все повече само над чорапи. В източната част на Северна България се е оформила и покултивираната форма на калцуните, ушити от дебел вълнен плат. Така наречените „местъове“ са ниски до глезена меки обувки — чорапи (зокус), над които въвн от къщи се обуват втори обувки, подобни на чехли (клапавци). В източните области на Северна България започват да носят по-рано, отколкото в останалите части на страната и обувки с ковани подметки.

Еднопрестилчената носия. По-примитивна от двупрестилчената като композиция е женската еднопрестилчената носия. Тя се е запазила през XIX век между българки мохамеданки в Горноджумайско (Благоевградско), селищата от Превала към Разложко и в Чепинското корито.

Върху дълга бяла риза е опасана стигаща до глезена, понякога по-дълга и от самата риза, широка вълнена престилка, която обвива тялото от кръста надолу, като го покрива от всички страни в областта на таза. При талията, където обиколката е по-малка, двата края на престилката се замятат един върху друг, а долните два края от коляното надолу леко се отделят един от друг и по този начин там се открива част от ризата. В кръста престилката се превързва с пришита към нея пъстро усукана връзка, а отгоре се носи колан с пафти. Цветът на престилката е червен или маслено зелен с отвесен линеарен цветен орнамент в тъканта. Това облекло се носи при топло време.

Под ризата българките мохамеданки носели шалвари.

При студено време над ризата се облича сая без ръкав с дълбоко изрязана пазва и върху нея се опасва престилката. Носи се и късо елече.

Еднопрестилчената носия, състояща се от риза и една престилка, която като пола обвива тялото, съществува от най-дълбока древност у славяните. Тя е запазена и до днес у украинците.

Сукманена носия. Най-широко разпространеният тип женска носия през XIX век е т. нар. сукманена носия. Към тоя тип носия принадлежат следните местни носии: берковска, трънска (старата и новата), софийска, самоковска, ихтиманска, пирдопска, панагюрска, среднородопска, карловска, троянска, ловешка, старозагорска, новозагорска, казанлъшка, дедеагачка, узункюприйска, еникьойска, димотишка, елховска, карнобатска, северна и южна габровска, странджанска, казичанска, котленска, сливенска, ямболска, варненска и добруджанска.

Носиите от този тип са съставени от риза, сукман, престилка и разнообразни допълнителни горни дрехи. Сукманите в Софийско и Трънско се носят без престилка, опасани с вълнен колан с чапрази.¹

Сукманът е по-нов тип облекло от престилчените носии. Той е по-удобна и по-практична дреха. Кроен е винаги цял с прегъвка при рамото и с право пришит ръкав (когато има ръкав) и е разширен с клинове от

¹В Софийско този колан, който е много пъстро изтъкан, имал различни имена — препаски, зуница, коланка, които в някои селища са се запазили и до днес (с. Драгалевци, Софийско).

кръста надолу. В Добруджа и Варненско той е рязан високо над талията, а полите му са пришити набрани на опънатия кърсаж. Ширината на полите е различна в различните носии. Платът, от който е направен, е по-лек или по-плътен в зависимост от местните климатични условия. Най-семпли са носиите в северозападните части от областта на сукманените носии — пирдопската. Тази носия е характерна с много клинатите си поли. С по-малко клинове били сукманите на по-бедните, а с най-много (от 7 до 9 от всяка страна) на богатите.

Най-тежки са сукманите от Самоковско, Карловско, Чепеларско, Смолянско, Узункюприйско и Малкотърновско. Най-леки (от най-тънък плат) са в Сливенско, Ямболско, Варненско и Добруджа.

Старата трънска носия е един от най-старите образци от сукманения тип женска носия. Лятната носия е бяла, а зимната тъмна. Лятната стара трънска носия се състои от конопена или памучна риза *кошуля* с богата везба по полите и пазвата и по външната страна на широките прави ръкави. Върху нея се облича бял сукман *манофил* — без ръкав, дълъг до под коленете, с червена везба с вълнени конци на пазвата и на полите. Везбата по предната част на полите на манофила представлява високи стилизирани стръкове карамфил. Червеният колан, с който е опасан сукманът, е затворен с тежки пафти.

Зимната стара трънска носия е с подобна риза като при лятната, с плътна везба на ръкава в геометричен орнамент, с везба около тясната права якичка, на пазвата и по края на полите. Този зимен сукман, наречен *сукно*, е направен от тъмносин вълнен домашен плат, без ръкави, с клинати поли, като клиновете са разположени не от страни, а са вмъкнати по два отпред и отзад, подчертани с ивица везба по съединителните им шевове, като по такъв начин върху тяхната форма е изградена орнаменталната украса на дрехата. Освен това върху пазвата, по полите и върху рамото (по-малко) сукманът е също покрит с везба. Както манодилът, така и сукното се носят без престилка.

Много типично за този вид стара сукманена носия е продължаването на орнамента от растителни клончета и цветя от полите нагоре. Етнографите отнасят зимното трънско сукно и летния трънски манодил към края на XVIII век. Това са засега най-старите образци женско облекло, съхранявани в Етнографския музей — София.

В края на XIX и в началото на XX век трънската женска носия е вече коренно различна от описаната. Тя се състои от бяла риза без везба, завършена само с дантели, и от тъмен (обикновено черен) *литак*, направен от лита домашна вълнена тъкан, скроен прав, без ръкав, с леко клинати поли. Носи се без престилка, което е една от приликите му със стария тип носия. Украса на литака са широки ивици фабрични сърмени ширити — гладки и с пайети, които минават по полите, върху пазвата и около ръкавния отвор, където са потесни. Тази украса се е развила под влияние на фабричните текстилни произведения, които са се появили на нашия пазар след Освобождението. Литакът се опасва в кръста с тясно коланче — *зунка*, която при някои случаи се затваря с пафти.

Другата сукманена носия без престилка е софийската. Съставена е от бяла плътна риза и сукман, който също се нарича *сукно*, и от няколко допълнителни горни дрехи. Софийската риза има бяла памучна везба по полите с леки цветни акценти (червени). Под нея полите са завършени с бяла дантела. С малко везба е украсена и пазвата, а по външната страна равномерно широкият ѝ ръкав е украсен с плътна червена везба с геометричен орнамент или стилизиран орнамент на друга тема (паунови пера и др.). Сукманът (сукното) е без ръкав, направен е от тъмносин или черен дебел плат, тесен до кръста и с широко клинати поли. Подобно на софийското мъжко менте и на колчаците по шопските беневреци и женският сукман е украсен с едра бяла везба от памучни конци. Извитият линеарен орнамент в женския сукман от Софийско е много близък до орнамента, с който са украсени български костюми от XIII и XIV век (орнамента по правата страна на наметалото на Десислава, орнамента от туниката на севастократор Калоян в Боянската църква, орнамента по ръкавите от костюма на ктиторките от с. Калотина и др.).

Орнаментът е много специфичен и не се среща при други носии. Той се състои от ивици и извити форми, които завършват полите, обточват пазвата, от полите се издигат по съединителните шевове на клиновете и както при старата трънска носия са обусловени във формата си от внадения по функционални съображения клин, който определя и композицията на везбената украса. В кръста сукманът е опасан с тесен, украсен с везба колан, който е закопчан често с тежки сребърни или посребрени пафти. До началото на XX век сукманът в Софийско е с *ръкавци*, които са с формата на две тесни, извезани с бели маниста ивици от плата на сукното, зашити върху гърба под рамото.

Характерът на везбената украса по ръкавите на ризите от старата трънска и от софийската носия, ръкавците от софийското сукно, отсъствието на престилката, орнаментът от бяла везба върху софийския сукман, както и много специфичните женски шапки от Трънско и женска забрадка от Софийско дават основание тези носии да се разглеждат като носии, в които са запазени най-много старинни (средновековни) традиции в сравнение с всички останали носии от сукманения тип.

Ихтиманската женска носия през XIX век се състои от черен сукман с къс до лакътя ръкав и клинати поли, маркирани с червена ивица по съединителните шевове, и от бяла риза. Сукманът е украсен по полите,

около пазвата и по края на ръкава с пъстроцветна (доминиращо червена) везба. Старинната престилка е от тъкан предимно на червени и другоцветни ивици, а новата — гладко червена или зелена. По-късно се явява бяла памучна престилка, украсена с плетени или шити дантели, която е била носена от млади жени и моми. С такива дантели са завършени полата на ризата и краищата на ръкавите ѝ. Около началото на XX век ихтиманските сукмани са тъмносини, тъмнозелени и лилави. Заедно с това и цветната везбена украса по тях е в нова гама от цветовете, която хармонира с основния тон на сукмана. В този период в носията вече са навлезли нетипичните дотогава за народното облекло индустриални химически бои.

Среднородопската (чепеларската) носия има сукман, т. нар. вълненик, с дълъг ръкав, опасан с широк червен или оранжев пояс, и с широка карирана престилка в зелено с оранжев, зелено с червено или зелено, червено и оранжев. Като горна дреха се носи къса до кръста салтамарка, обточена с ивици кожа. Както салтамарката, така и полите на сукмана имат богата украса от сърмен линеарен орнамент.

Под този затворен сукман ризата е показана съвсем малко. Както ръкавите на сукмана, така и топлата салтамарка са продиктувани от специфичните климатични условия на тая област. По същите причини и кърпата, с която жените се забраждат, е вълнена.

Характерна композиция има старозагорската носия. Сукманът се нарича белкосник поради много богатата украса от апликации по полите, наричани *белки*. Най-богато украсен е сукманът от Старозагорско, при който апликациите достигат до 40—50 см от края на полата нагоре и са изпълнени от цветни ивици плат и кадифе, ширити, кръгчета и малки квадратчета от цветно боядисани или бели копринени пашкули, маниста, лека везба и други прости материали, свързани в сложно и ритмично композиран орнамент. И в този сукман има запазени редуцирани форми на ръкав, които като две ивици накрая с апликация се спускат от плещите и са препасани под пояса, с който сукманът е стегнат в кръста. Двата края на пояса са изработени с цветен ажурен орнамент и при опасване се оставят да висят от двете страни на пояса. Над пояса и над престилката е опасан колан с пафти. Престилката е червена с бродиран в кръстчета или тъкан орнамент в долния ѝ край.

При това богато украсяване на целия костюм в долната му част горната е много проста и лишена от цветност и украса. Пазвата на сукмана е очертана с няколко тесни цветни ивици. Забрадката е четвъртата памучна бяла кърпа, поставена на главата, прегъната по диагонал.

Сукманът в Казанлъшко е също черен с орнаментална украса високо по полите, съставена от апликация от малки четвъртити парченца сукно. Апликации, подобни на белките, имат сукманите в Габровско и Котелско и по-малко във Великотърновско.

Габровският сукман е от черен вълнен плат без ръкав (и при него има следи от изчезнали ръкави във висящите от гърба му тесни ивици с цветна апликация, каквато имат полите и пазвата му). Ризата е с лека везба по полите (като ивица) и високо разположена по ръкава от края нагоре до над лакътя, съставена от дребен орнамент. Престилката е с широки отвесни цветни ивици, втъкани в ясночервена основа. Много красиво е забраждането, което се осъществява с голяма бяла кърпа, плътно загъната под лицето, стигаща до края на раменете, поставена върху висока червена шапчица, богато украсена с везба, метален прочелник и наниз от маниста, които минават под лицето и се спускат върху кърпата на гърдите. Това забраждане е наречено *сокай* и е с много белези на средновековните женски забрадки. Това е единствената усложнена и богата съставка от габровската женска носия, която е, общо взето, с прости съставки.

В селата на север от Карнобат до четвъртото десетилетие на XX век се е носела друга разновидност на сукманения тип женска носия със сложно и красиво забраждане — т. нар. *подвиска носия*. И при нея сукманът е черен, рязан в кръста и с нагънати във фалти поли. По края на полите си е украсен с цветни правоъгълни копринени апликации — белки, свързани с лека златожълта везба, която ги обединява и смекчава прехода между отделните цветовете на белките. Опасан е с пояс, над който е вързана червена или бяла престилка, с везани с лъскав тел дребни елементи, подредени в геометричен орнамент.

Сливенската женска носия от около средата на XIX век има също сложно забраждане с висока украса, поставена на върха на главата. Сукманът при сливенската носия бива заменен през втората половина на XIX век под градско влияние с една средна форма между сукман и рокля, рязана в кръста, с надиплени поли и опънат корсаж, която се облича над ризата и няма ръкав, а е показан ръкавът на ризата. Ризата е оставена на показ също и при пазвата, както и под полите на роклята. Тъкната на роклята е домашна, с лек линеарен или дребен геометричен орнамент, организиран в отвесни линии по дължината на плата. Върху малък ъгъл в отвора на пазвата, както и върху ивица черно кадифе, поставена по долния край на полите, са избродирани с цветни конци цветя, дребни букетчета и клончета.

Престилката на сливенската носия е с червена основа и с едър орнамент, в който доминира белият цвят, с цветни акценти в златножълто, зелено, синьо и черно. В по-нови образци от края на XIX и началото на XX век орнаментът е предимно от бял памучен конец. Този тип престилка е пренесена в с. Алфатар, Силистренско, от българи, преселници от Сливенско и Ямболско от преди около 150 години (1829—1830 г.) и е останала като съставка на местната носия.

В Елхово сукманът широко се е употребявал като градска дреха. Той е направен от черен плат с пришити към него бели платнени поли с белки. Върху гърдите, около пазвата в правоъгълник, е разположена украса от везба с четвъртити очертания в златисто, червено или лилаво. Кръстът е препасан с пояс с диагонално разположен линейен цветен орнамент. Престилката е тясна, хармонизирана по колорит с везбата върху пазвата и орнаментирана с отвесни зигзаговидни или полегати линии. Главата е забрадена просто с цветна кърпа.

В Малкотърновско е типичен колоритът, в който е изграден женският костюм — черно, бяло, синьо и оранж, както и обичаят да се обличат по два, даже и по три сукмана един върху друг в един цвят или черен и бял. Полите на горния сукман се запретват, за да се виждат полите на долния.

При добруджанската женска носия, както и при сливенската през XIX век сукманът постепенно преминава в една средна форма с белези на сукман и на рокля. Добруджанският сукман е без ръкав, с къс корсаж, с тясна дълбока пазва и набрана пола от прав плат. Цветът му е червен, а около края на XIX и началото на XX век под силното влияние на градския пазар се срещат и зелени и лилави рокли. При всички случаи те са обличани над бяла риза с дантела по полите, около пазвата и по края на ръкавите. Върху роклята често пъти е избродиран с цветни конци в кръстчета лек, симетрично разположен в непрекъснат ритъм орнамент от розички, дребни пиленца и др. Престилката е тясна, съставена от два плата, съединени с водоравен шев, превърнат в бяла дантела, с тъмен основен тон — черно, тъмносиньо, тъмнозелено с бял орнамент. По двата отвесни края се спускат ивици, изтъкани с геометрични бели орнаменти с цветни акценти. По края престилката също е завършена с бяла дантела. Голяма четвъртита кърпа с дълги копринени ресни забражда главата (обикновено жълта).

В Поморийско сукманът е, както добруджанският, с къс корсаж и набрана пола от едноцветен или кариран домашно тъкан вълнен плат. Престилката е също както добруджанската, съставена от две парчета, съединени с хоризонтален ажурен шев или с дантела. В орнамента на престилката преобладава белият цвят върху тъмния ѝ основен тон. Ризата е украсена по полите, по края на ръкава и на пазвата с тъмна везба (тъмночервена, кафява). Забрадката на омъжените жени е дълга правоъгълна кърпа, която покрива главата, минава под лицето, покрива горната част от раменете и гърдите, като единият ѝ край виси до плещите, а другият е пуснат ниско отзад. Много своеобразна е и украсата за глава на лазарките. Тя се състои от цветна забрадка с украшения от дълги извити пера, маниста и цветя от двете страни над ушите, като дълга бродирана ивица плат е пусната отзад и стига почти до края на сукмана.

Варненската носия също се състои от сукман, срязан в кръста и с пришити набрани поли, направен от кариран, домашно тъкан плат. Везбата на ризата му е цветиста — с преобладаващи червени тонове, както и тъканта на сукмана. Престилката е голяма, правоъгълна с едър геометричен орнамент, разположен по цялата ѝ плоскост. Главата се забражда от голяма четвъртита вълнена (фабрична) кърпа с печатан десен от цветя, поставена прегъната по диагонал върху малка червена шапчица с подбрадник.

Забражданията към сукманения тип носия са много разнообразни. Някъде забрадката е проста бяла или черна кърпа, а другаде главата е забрадена и украсена по сложен начин. По-правдоподобно е такива сложни и репрезентативни забраждания да са запазени у народа по традиция, а по-малко вероятно е да се приеме, че в периода на турското робство са съществували предпоставки за тяхното създаване и възникване. Етнографите приписват на старата зимна и лятна трънска носия две високи червени (цинобър) шапки, направени от ситно набран памучен или конопен плат, покрит с гъста червена везба по повърхността на наборите. От шапката се спуска тясна дълга ивица от конопен плат, извезана с цветни конци в характера на везбата от този край.

В някои райони червената шапка се придържа към бяла забрадка с две големи, забодени една срещу друга сребърни игли, завършени с едри пирамидални глави.

В Софийско момите не се забраждали, а само като лазарки поставяли на главите си разкошна украса от цветя, монтирани на венец от плат и дълъг косичник, а на върха на главите прикрепяли като облак снопоило и препасвали невестинска престилка. В деня на сватбата невестата носела бяла престилка, съшита най-често от колани, която впоследствие повече не слагала, а на главата си имала тежка украса от цветя и монети, закрепени на малка шапка. Омъжената жена се забраждала с дълга правоъгълна кърпа — *фекел*, която е вързана отзад на тила, двата ѝ дълги края висят ниско на гърба, а на върха на главата е издърпана високо. В Ихтиманско жените се забраждали с бяла или цветна кърпа. В Средните Родопи голямата квадратна кърпа — *тестемел*, е вързана гладко на главата, прегъната по диагонал, а краищата ѝ висят пуснати на гърба. По прост начин е поставена на главата и бялата памучна забрадка към старозагорската сукманена носия, като е прегъната по диагонал с отменати назад краища. Само отстрани е забодена украса от маниста, пронизани на тел, или пък вместо нея китка цвете.

Най-сложни и богати са украсите за глава при габровската, сливенската и подвиската носия. При габровската носия е типично сокайното забраждане. То се състои от дълга до 2,5 м правоъгълна бяла кърпа с



80. Мъжки белодрешен костюм от втората половина на XIX век и женски зимен сукман от края на XIX век от Видинско





82. Летен народен женски костюм с манюфил и мъжки народен белодрешен костюм от Трънско от края на XVIII век



83. Съвременна женска носия от сукманен тип от Батак (сукман с дълъг ръкав)



84. Габровска женска носия и мъжка носия от Карлобѣтско от края на XIX век



85. Женска носия от с. Подвис, Карнобатско, от края на XIX век



86. Копривщенска женска носия от края на XIX век



87. Женски костюм със сая от с. Сусам, Хасковско



88. Женски костюм със сая от с. Клокотница, Хасковско — края на XIX век

широки ивици везба по двата тесни края. Забрадката е поставена върху висока полукръгла подложка. Кърпата е така разположена, че при забраждането едната ивица везба идва точно над челото, а другата остава да виси отзад. На челото е поставен прочелник, който е украсен с цветни камъни и емайл, т. нар. *кръжило*. Този накит е закрепен под лицето с подбрадник. Над ушите висят разкошни дълги обици и трепки, много сходни с византийските перпендулии. Бялата кърпа покрива главата, пада ниско назад по плещите, отпред минава под лицето (както средновековните женски подбрадни кърпи), а краищата ѝ висят спуснати назад.

Забраждането при подвиската носия е също много богато, но при нея сукманът е много по-разкошен, както и престилката, която е много богато украсена за разлика от габровската носия, при която сукманът и престилката са сравнително по-прости. При подвиската носия се носи и богато украсено с цветни гайтани менте. Цветността на подвиския сукман се повтаря и в украсата на главата, изградена от висока плъстена подложка с полукръгла форма, т. нар. „качул“, привързана в основата с пъстро тъкана или извезана „повеска“. Над качула е поставена голяма бяла четвъртита кърпа, диагонално прегъната и подредена в дребни къдрички над качула, а на темето, под края на къдричките, отзад над качула е забодена богата украса от цветя и маниста.

Забраждането при сливенската носия се състои от голяма четвъртита бяла кърпа, диагонално прегъната и поставена върху главата, при което двата ѝ срещуположни ъгъла (един над друг) се спускат отзад ниско под кръста, а другите два висят по-къси отдясно и отляво. Под кърпата, на върха на главата, е подложена висока тясна цилиндрична украсна форма, облечена в плат с везба от цветя, а върху твърдо подложени тесни лентички, които са поставени в горния край на цилиндричната форма като дъги от корона, са пришити едри лъскави маниста. На самия връх на украсата понякога се слага и цвете. Тази украса се крепи стабилно под лицето с тесен подбрадник (ивица плат), върху който са нашити дребни сребърни или позлатени монети. Над челото и над ушите косите са отрязани, като покриват челото до половината, а над ушите висят до средата на врата. Подобен начин на рязане на косите над челото е обичайна прическа при много носии в Югоизточна Тракия.

Панагюрската, пирдопската и златишката носия в края на XIX век представляват еволюирала под градски влияния форма от сукманения тип носия. Тази носия се състои от дълга до глезена рокля с опънат корсаж, с тесен прав ръкав и с надиплена пола. Под нея се носи бяла платнена риза, която се вижда само като тясна бяла ивица около врата, а под полите изобщо не се подава. Горната женска дреха е т. нар. *контош* и *бонжурче*, подплатени с кожа или сукно и обточени с по-евтина или по-скъпа кожа.¹ Долният край на бонжурчето, както и долният край на ръкава са украсени с везба от черни маниста или друга пасмантерийна украса. Ръкавите му са разширени в долния си край, което е западноевропейско модно влияние (от модата *кринолини*, 1850—1860 г.). Цветовете на роклята и на контошчето (или на по-късото бонжурче) са тъмни — черно, тъмнозелено, тъмносиньо. Забрадката е едноцветна или с типичния печатан десен от цветчета и пилеца — „панагюрска кърпа“. По края е украсена с кенета или с тясна дантела.

В края на XIX век в Котел сукманът е заменен от рокли от копринен плат с дълъг ръкав, рязани в кръста, с широка пола и памучна или копринена престилка. Под престилката се е опасвал ватиран копринен елек, дълъг до коленете, с клинати поли, обточен с черен копринен гайтан.

Женските обувки към сукманения тип носии са цървули, обути върху чорапи, или плитки кожени обувки, носени върху вълнен или памучен (през лятото) чорап, а така също и чехли. В западните и югозападните части от района на сукманения носии през XIX век преобладават цървулите дори и към празничното облекло. По-късно, след Освобождението, бързо се разпространяват купените от градския пазар готови обувки, изработени по модни европейски образци.

В по-големите селища от източните райони преобладават кожените обувки, особено като съставка на празничния костюм. При полска работа естествено са били носени цървулите като по-удобна, практична и евтина обувка.

Когато се носят открити при петата чехли, белият чорап, който е типичен за XVII, XVIII и XIX век, както при мъжете, така и при жените е с изплетена в червено пета. Понякога и пръстите са завършени с червено. Освен това около петата, над стъпалото и при глезена, т. е. на местата, които са на показ извън обувката, са изплетени или избродирани върху плетката цветни орнаменти от клончета, цветя и др. Обичаят да се събвуват обувките при влизането в дома, който е съществувал в селищата с по-култивиран бит (описанието на

¹ Такива подплатени с кожа женски горни дрехи се носят в различна степен и с разнообразни названия почти към всички типове женски носии между по-заможните съсловия. Обикновено такава скъпа дреха се подарява на младата невеста и тя я носи през целия си живот като празнична горна дреха. Когато дрехата е по-дълъг контош или джубе, подплатено с хубава кожа, обичайно е било ъглите на предниците да се носят отменати назад, за да се вижда повече от хубавата подплата. Такова занятане полите на шубите има още в XVII век (китторите в с. Арбанаси и Бачково) и в XVIII век (китторите в Гложенския манастир). През XIX век то е особено типично при носенето на габровските женски горни дрехи, подплатени с кожа.



89. Женски градски костюм — 1880—1885 г. (мода турнюр). Мъжки градски костюм от около 1880 г.

копривщенския костюм на Лука Ослеков), е предпоставка да се обръща още по-голямо внимание на украсата на чорапа.

Обичайно е било да се обуват за в къщи терлици, направени от плътен вълнен плат, които, както дрехите, са били обточвани по края с гайтани, а понякога са имали и по-усложнена украса от сърмена везба или орнаменти от цветни гайтани.

В ктиторски портрети се среща обуване на краката с чорап, терлик и плитка, подобна на чехъл изрязана отзад обувка, която обаче има все пак едно малко продължение отзад над тока, което прави обувката по-удобна (портрета на хаджи Василий от Ловеч и портрета на хаджи Петко в Зографския манастир и др.).

Женска саена носия. Саята е дреха, която се носи над ризата и за разлика от изцяло затворения сукман е отворена отпред по цялата си дължина. Обикновено саята е с ръкав до лакътя или до над китката. Ръкавът е право пришит към дрехата. Около врата саята е изрязана по-дълбоко или по-плитко, но в отвора ѝ винаги се вижда затворената пазва на ризата. Ризата се подава изпод полите на саята, както и от ръкавите ѝ. Саята по начало е дреха, която не е рязана в кръста, полите ѝ са разширени до различен обем при различните носии чрез вмъкване на странични клинове. При някои носии в края на XIX век полите са били разпервани встрани с помощта на вшит в подгъва тел или въже (чирпанска сая), което говори за това, че такава ширина се е смятала като особена красота на костюма. Отворът на саята по предницата е закопчан вътрешно с телени копчета до кръста, при което предниците ѝ се допират, а под кръста полите ѝ не са закопчани, което създава свобода при движение. Отворът е само прикрит с опасаната върху него вълнена престилка.

Престилката е колоритен и орнаментален център на този тип облекло. Тя е обикновено цветна, много



90. Градски костюм от 1900 г.

често червена, украсена с тъкани орнаменти — едри квадрати (Чирпанско, Пловдивско), линейно разположен многоцветен орнамент (Гоцеделчевско).

Българската сая е едноцветна (бяла, синя, зелена, черна) или от раиран домашен вълнен или памучен плат (аладжа). Когато е едноцветна, тя е украсена по края на ръкава (над лакътя) и около отвора на пазвата с цветни апликации, ширити или везба. А когато е от орнаментиран плат, тя има много лека украса от обтоки по краищата, а често пъти ръкавът ѝ е подплатен с ярко цветно парче фабрична тъкан или сукно с везба. Такова подплатяване на краищата на ръкава се е практикувало при носии, при които местният обичай е бил да се носи запретнат краят на ръкава. Този обърнат цветен маншет, който е бил покрит с десениран копринен или памучен плат, моаре и други фабрични тъкани, е като важен декоративен елемент на дрехата. Към края на XIX и началото на XX век саята в някои селища се украсява с кадифени апликации на предницата и по обърнатите маншети на ръкава (Пловдивско, Чирпанско, Хасковско). Гайтанените обтоки са подредени в ажурени орнаменти, подобни на дантела, и завършват дрехата при полите. Тази ажурена украса, която е обикновено черна, много красиво се откроява върху белия фон на полите на ризата. При саи, направени от едноцветен плат, ризата обикновено е украсена с везба, а при саи от раиран плат, както и при по-новите саени носии ризата е бяла и е украсена само с дантела.

В Кюстендилско саята е вълнена и едноцветна зима и от бяла памучна домашна тъкан лете. По-късните образци на зимната сая, която по начало е била от черен плат, са и от синьо или зелено сукно. Както при зимната, така и при лятната кюстендилска сая пазвата е дълбоко изрязана, ръкавите са тесни до над лакътя.

107 Както пазвата, така и краищата на ръкавите са украсени с тесни цветни апликации от сукно, с успоредно



93. Мъжка и женска носия от Банско от края на XIX и началото на XX век

разположени ивици цветни гайтани, със сърмени ширити и др. В сравнение с пазвата и края на ръкавите полите имат много по-лека украса, направена от гайтани и ширити.

Саята е опасана с тесен пояс с линеарен орнамент в тъканта, а над пояса е вързана престилка. Престилката е по-тъмно или по-оранжевочервена, с линеарен въткан орнамент. По-късно престилките са тъкани със сърмен конец във вътъка.

Ризата е от бяло памучно платно, завършена по края на полите и ръкавите с „шита с игла“ дантели. По-късно те биват заменени с фабрични дантели, купувани готови от градския пазар. В края на XIX и началото на XX век в пазвата на саята от Кюстендилско се е поставял цветен нагръдник от купена на пазара тъкан, обикновено копринена, покриващ пазвата на ризата.

Една разновидност от саения тип носия е саята от Разложко, която за разлика от другите видове сая е без ръкав и се облича не върху риза, а върху цветен забун с дълъг ръкав, който е облечен над ризата. Забунът представлява дреха, подобна на кафтана. Престилката при тази носия има украса от цветни въткани орнаменти и вълнени ресни по отвесните страни.

В Неврокопско (Гоцеделчевско) в по-ново време саята е от черна вълнена тъкан, дълга е до коленете, има малка пазва и широко клинати поли, като е обточена с цветни гайтани. Тази сая се нарича *клашник*. Под клашника се носи цветен забун, който е по-дълъг от клашника и има дълъг ръкав, направен от лъскава фабрична тъкан. Клашникът е опасан с дълга до глезена вълнена престилка с хоризонтално разположен геометричен орнамент в червено, зелено, жълто или оранж



91 Летен женски костюм със сая от Гюмюрджинско



92. Женска двупрестилчена носия и мъжка белодрешна носия от с. Видбол, Видинско, от началото на XX век със силно градско влияние в материала, в кройката и в отделните съставки на костюма

В Банско е било обичайно вълненият клашник да се запретва назад, като открива по този начин полите на раираната аладжа. Върху така запретнатите поли на клашника е препасана престилката. Запретният клашник се нарича *опретулька*.

Забрадката е цветна, направена от орнаментирана фабрична тъкан. Ризата е бяла с много лек везбен орнамент по полите. Сравнително малката текстилна украса в съставките на този тип костюм се компенсира с богатството на накитите, които се носят към него — пафти, наушници, трепки на главите и огърлици около врата. Те са направени обикновено от сребро.

В Чирпанско и Първомайско саята е дълга до глезена и е направена от цветна лита домашна тъкан (червена, зелена, синя) с линеарен тъкан орнамент по дължината на плата предимно в бяло и черно. Тя е с дълъг запретнат над китката ръкав с цветна подплата в обърнатата част.

Престилката е с орнамент от едри вътъкани квадрати (получени от черни ивици, които минават в основата и вътъка). По долния край и на известна височина на страните престилката е завършена с черни и бели фабрични дантели, тесни панделки, ширити и др. Ризата е от бяло платно, завършена с дантела около врата, по края на ръкавите и полите. По-старото забраждане при чирпанската и първомайската носия е било подобно на среднородопското — с *тестемел*, а по-късно забраждането се е осъществявало с обикновена бяла или цветна забрадка.

Саята от Гюмюрджинско е от черен вълнен плат (зиме) и от бял памучен плат (лете). Ръкавът ѝ е къс до лакътя, пазвата е дълбоко изрязана. Както пазвата, така и ръкавът са обточени по края с широки цветни ивици от апликация, ширити и др. Полите на саята са украсени от вътрешната страна с широки украсни ивици апликации и се носят със заbodени в кръста предници, при което се отваря долната част и се виждат апликациите, поставени на вътрешната страна. На кръста е опасана задна завеска от вълнени гайтани — т. нар. *гяхтани*. Саята е препасана с широк и дълъг вълнен пояс, а над него широка престилка на едри квадрати. Коланът е със сребърни пафти. Над саята е облечено късо сукнено елече (без ръкави), обточено с вълнени и сърмени ивици.

Забраждането е сложно и много красиво. Осъществява се с голяма бяла кърпа с пъстри кенари по краищата.

При саения тип носия забраждането е значително по-опростено, отколкото са традиционните забраждания при сукманения и двупрестилчения тип носия. То се състои често пъти само от голяма вълнена кърпа (тестемел), като при някои носии под кърпата са подложени малки червени шапчици, закрепени под лицето с подбражник, на които са заbodени кърпите. Прическата е проста, със сплетени в плитки коси, вчесани върху главата на път в средата.

Обувките са кожени и меки, а чорапите бели със или без цветна украса.

При описаната обстановка на политически, социален и културен живот в България в началото на XIX век започва бързо проникване на европейско влияние в бита и костюма на българите. До Освобождението това влияние е ограничено в кръга на известни среди. След Освобождението обаче градският костюм все повече и повече бързо се изравнява с конвенционалното облекло в Европа. Успоредно с това започва проникване на текстилни произведения и нови кройки под влияние на европейската мода. Има един период, когато до голяма степен безкритичното възприемане на чужди моди в облеклото довежда до обедняване и снижаване естетическото ниво на народното облекло. Но факторите, които обуславят винаги развитието на облеклото, са от такова естество, че развитието на народния костюм в България неминуемо е трябвало да бъде повлияно от обогатяването на пазара с фабрични западноевропейски и местни стоки. Зараждащото се у нас производство на фабричен текстил също води към постепенното изчезване на ръчните текстилни произведения.

С промените на селския бит след 9 септември 1944 г. и новите големи мащаби на индустриално производство, които все по-широко навлизат в бита както на градското, така и на селското население, в България се е достигнало вече на много места до изравняване на селския и градския бит. Естествена последица от това е и непрекъснатото уеднаквяване и на костюма. Високото развитие на промишлеността създаде евтини и лесно достъпни разнообразни материали и предмети за облеклото. Динамичният живот и лесният контакт между хората от цял свят улесниха многобройни взаимни влияния върху вкуса, поради което той бързо се мени. За разлика от капиталистическите страни, където модата се използва за сделки и печалби, у нас тя е непрекъснато търсене, породено от реалните нужди на живота, и има единствената цел — да направи облеклото хармоничен завършек на човека, да радва и да възпитава добър вкус. В капиталистическите страни модата се характеризира с бързи смени на най-противоречиви тенденции в линия — пластика и колорит.

Най-често самоцелното динамично предлагане на новото и бързото отричане на старото поддържат оборота в текстила, конфекцията и всички допълнителни производства на артикули, свързани с облеклото. В някои страни, като Франция, модата отдавна се е обособила в голям дял на народното стопанство и поддържането на нейния престиж е жизнен икономически проблем. В нейна услуга са впрегнати усилията на огромни художествени и технически кадри.

Богатството на народните носии от миналото е ясно доказателство за високите художествени възможности на българския народ в областта на костюма и текстила. Затова то може и трябва да бъде използвано като неизчерпаем източник при създаването на нови образци и форми в текстила и конфекцията, вместо да се прибягва до безкритично подражание на чужди образци.



- Артомонов М. И., История Хазар, Издание на Эрмитажа, Ленинград, 1962 г.
- Василиев Асен, Ктиторски портрети, Издателство на БАН, 1960 г.
- Велева Мария, Нева Тузсузова и Венера Наследникова, Български народни носии и шевици, Наука и изкуство, 1950 г.
- Велева Мария, Българската двупрестилчена носия, Издателство на БАН, 1963 г.
- Велева Мария и Евгения Лепавцова, Български народни носии, т. I — Български народни носии в Северна България през XIX и началото на XX век, Издателство на БАН, 1960 г.
- Вакарелски Христо, Български народни носии сега и в миналото, 1942 г.
- Дуйчев Иван, Миниатюрите на Манасиевата летопис, Български художник, 1962 г.
- Займова-Тъпкова В., Към въпроса за византийското влияние върху българското облекло през Първата българска държава, 1951 г.
- Захариев Васил, Ктиторски образи на българи в светогорските манастири. Списание „Родина“, год. III, 1941 г.
- Захариев Васил, Захарий Христович Зограф, Български художник, 1957 г.
- Ковачев М., Български ктитори в Света Гора, 1943 г.
- Косев Д., Ж. Натан, Ал. Бурмов, История на България, второ издание, Наука и изкуство, 1961 г.
- Костов Ст. Л., Останки от старото славянско облекло в България, Сборник на IV конгрес на славянските географи и етнографи в София, 1938 г.
- Мавродинов Н., Изкуството на Българското възрождане, Наука и изкуство, 1957 г.
- Миятев Кръстю, Български царски портрети в стари сръбски стенописи. Списание „Родина“, т. I, кн. II, 1938/39 г.
- Миятев Кръстю, Царска корона в селска хижа, 1943 г.
- Миятев Кръстю, Боянските стенописи, издателство Изкуство — Дрезден, и Български художник — София, 1961 г.
- Наследникова Венера, История на облеклото, Наука и изкуство, 1950 г.
- Протич А., Един портрет-модел на българските майстори през XV и XVI век, 1926 г.
- Протич А., Художествени паметници на Иван-Асен II, 1930 г.
- Протич А., Денационализиране и възрождане на българското изкуство, Сборник „България 1000 години — 927—1927“, 1930 г.
- Цветкова Б. А., Към въпроса за класовите различия в българското общество през епохата на турското владичество. Списание „Исторически преглед“, год. VIII, кн. II, 1951 г.
- Шиндаров И., Няколко бележки за Крекиевския манастир край София, Сборник на Народния университет, годишник XV, 1898 г.
- Шиманов Иван, Стари пътувания през България, книга 4, Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, издаван от Министерство на народното просвещение, 1891 г.

АЗБУЧЕН ПОКАЗАЛЕЦ

А

Аба 77, 96
Авари 12
Автопортрет
на Захарий Зограф 86
на Захари Радойков 91
на Петър К. Вальов 89
Акакия 21, 34, 38
Аладжа 77, 81, 82, 84, 97, 107
А ла франга 78, 87, 89, 91, 96
Алексий Комнин 49
Али бей 73
Алтипармаков Иванчо, ктитор 67
Амбир 73
Антерия 74, 77, 81, 82, 84, 85, 86,
87, 89, 96, 97, 98
Анти 7
Апликации 14, 41, 45
Арбия 77
Аспарух хан 9, 13
Атанасий йеромонах, ктитор 61

Б

Барбет 24
Бардокукулус 29
Безолт Мелхиор 51, 53
„Бела дрѣха“ 96
Белки 103, 104
Белкосник 103
Белодрешна носия 93, 94, 96
Беневреци 56, 61, 96, 97, 102
Богдан йерей, ктитор 56
Боздуган 32, 44, 65
Боляри 35
Болярски костюм 95
Бонжур, -че 79, 105
Боне (буне) 61, 79, 88
Борис I 14
Ботуши 61
Бранник 32, 35, 44
Броеница 70, 71, 78, 82, 84
Брокиер Берtrandон 49, 50

Броня 9
Бръчник 99
Було невестинско 101
Бусбек 28, 49, 50, 51, 52
Бучници 97
Бърденци 97
Бърчанка 95

В

Вальов Петър К. 89
Василиев Асен 69
Василий II Българоубиец 15, 35
Василий, ктитор от Ловеч 66
Василий хаджи, ктитор 67
Везба 41, 47, 48, 54, 61, 71, 94, 97
Венер Адам 55
„Венец“ (прическа, диадема) 21, 84
Вениамин, син на цар Петър 17
Вида, съпруга на Радослав Мавър
46, 47
Византийска мода 14, 17, 19
Витомир, син на Деян 32
Владул, ктитор 70
Влияние
аварско 12
византийско 19, 24
западноевропейско 24, 45, 75, 80
руско 75
турско 56, 64, 72, 73, 74
Войников Добри 88
Вратовръзка 90, 91
Въба 96
Възраждане 45, 75
Вълненик 99, 103
Вълчо хаджи, ктитор 67, 68
Въоръжение
българско 44
византийско 44

Г

Гайтан 63, 67, 69, 70, 74, 81, 89,
96, 97, 105
Георги, ктитор 57, 62, 63

Георги хаджи, ктитор 70, 71
Герасим хаджи, ктитор 67
Герлах Стефан 49, 50, 51, 53, 54
Глухче 96, 100
„Голема дрѣха“ 96, 100
Градско облекло 74
Гъжва 78

Д

Далматика 20, 21, 26, 34, 36, 37, 38, 39
Дантела 63, 91, 102, 103, 104, 105,
107, 108
Дантелена украса 63
Двупрестилчена носия 43, 63, 74,
93, 94, 98, 100
Двупрестилчена форма облекло 7
Двуглав орел 36, 38, 39, 42
Декоративни ръкави 33, 35, 40, 55
Десени жакардови 90
Десислава 19, 22, 38
Деян деспот, ктитор 31, 32
Джанфес 79
Джубе 68, 71, 74, 81, 82, 84, 85, 86,
87, 89, 90, 100
Диадема 28, 36, 38, 43
Дизове 97
Димии 97
Долама 56, 62, 63, 96
Долактеник 96, 100
Долактанка 96
Дорамче 100
Доя 31, 43
Дуган Тодор, ктитор 81
Дуган Петко, ктитор 82
Дуганова Рада 81, 82
Дънести потури 77, 78
Дюйме 77

Е

Европейски костюм в България 92, 93
Еднопрестилчена носия 43, 93, 101
Еднопрестилчена форма облекло 7
Елек 64, 74, 96, 98, 100, 101, 105

Елена, съпруга на Матей Бесараб 57, 58
Емени 67, 71, 74, 77, 78, 81, 87
Епанокамилавка 67, 71
Епитрахил 34
Еснафи 66, 75

Ж

Жакет 90
Жезъл 37, 38, 39
Жилетка 78, 90, 91

З

Забрадка 40, 95, 100, 101, 103
Забраждане 100, 103, 104, 109
Забун 108
Завеска 98
Западноевропейски моди 36, 93, 94
Зарафлък 79
Захарий Зограф 81, 86, 88
Зглобник 96
Златнаканаот Наги Сент Миклош 11
Зографска Християния 88
Зокус (socus) 20, 23, 26, 34, 37, 38, 39, 48, 49
Зунка 102

И

Ибрахим-ибн-Якуб 17
Иван, син на цар Петър 17
Иван-Александър 24, 26, 28, 34, 36, 37, 38, 39, 46, 49
Иван-Асен 34, 39
Иван-Асен севастократор 38
Иван Кукузел 25
Иван-Шишман 38, 39
Игнатий монах, ктитор 70
Икономов Теодосий 88
Илик 63, 67, 91
Индустриални елементи в народните носии 76
Инстита (instita) 21, 38
Йоан Екзарх 13, 28
Йоан Палеолог 49
Йоан Скилица 17
Йоил протосингел, 67
Иречек д-р Константин 28
Иречек д-р Константин 28
Ирина царица 19, 24, 49

К

Каица 100
Кайчуло 100
Калеври 69, 74
Каливид владика 47
Калоян цар 43
Калоян севастократор 19, 23
Калпак 59, 68, 69, 71, 72, 74, 78, 81, 84, 96, 98
Калци 85, 86, 97

Калцуни 77, 78, 101
Каменни баби 9
Камилавка 68, 71
Кафтан 9, 15, 40, 53, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 81, 97, 108, 109
Качул 105
Кенар 70
Кене 79
Клавус (clavus) 34
Клашник 96, 97, 98, 108, 109
Клинове 63, 70, 95, 101, 102
Клобук 52
„Кожа българска“ 9
Кожух 16, 63, 97, 98
Коило 104
Колач 100
Колчак 77
Контош, -че 79, 105
Константин-Асен (Константин Тих) 19, 34
Константин Манасий 33
Константин деспот 36, 42, 45
Константин, ктитор 57, 62, 63
Константин Преславски 14
Кончоо 100
Косичник 95
Коста, син на хаджи Василий 66
Костюм от византийски тип 17, 32
Корона 26, 37, 38, 39
Корсет 93
Копие 8, 11, 32, 35, 44, 65
Кошуля 102
Кройка българска 17
Кринолин 93
Крум хан 35
Кръжило 104
„Кръст“ (накит) 96
Кубрат хан 9, 12
Кукули 79
Кукулус (cuculus) 61
Кукумий 17
Кундури 77, 78
Курменен, Дезе дьо 55, 56, 60, 61, 62
Курипешич Бенедикт 49, 50
Кърлянка 99
Късак 96, 97
Късаче 96
Кюрк 77, 78
Кюстек 77

Л

Лавренов Цанко 71, 72
Лазарки 104
Ланец 78
Лапчини 77
Латица 97
Лексикон Свидас 12
Лилин Андрея, ктитор 96
Липискански пош 70
Лиутпранд епископ 14, 16
Литак 94, 102

Лозанович Атанас, ктитор 90
Лондонско евангелие 24, 28, 35, 37, 38, 39, 42, 43
Лопус 23, 42
Лорос 21, 26, 34, 35, 38, 39
Луб 100
Лузинян Савиюр 73
Лука свети 35
Лъв Дякон 16

М

Мадарски конник 10
Малакоф 79, 88
Манасиева хроника 32, 33, 34, 41, 44, 56
Манастир
Бачковски 26, 28, 57, 62, 63, 73, 86, 87
Драгалевски 45, 46, 48
Гложенски 69, 72
Земенски 31, 43
Зографски 66, 67, 69
Иверски 70, 71
Карлуковски*61
Кремиковски 45, 47
„Костамонит“ 72, 73
Милешевски 19
Преображенски 86, 87
Рилски 35, 36, 40, 41, 43, 63, 70, 71, 80, 81, 85, 89
Роженски 70
Троянски 86, 87
Чудов 14
Манофил 94, 102
Мантия 14, 15, 29, 37, 63
Мануил Комнин 33
Мария императрица 49
Матей Бесараб 58, 63
Матеевич
Йоан 80, 81
Мария 80
Михаил 80, 81, 89
Менгуши 79
Менте 61, 97, 102
Месал 40
Месецослов на Василий II 10, 15
Меч 8, 15, 32, 35, 42, 44, 65
Ми парти (mi-parti) 29, 37, 41
Митрофан Зограф 67
Михаил-Асен 19, 24
Монети 60, 61, 79
Мухаре (моаре) 79, 107
Мушии 97

Н

Навуца 97, 101
Наги Сент Миклош 11
Нагръдник 79, 80, 84, 95, 96
Накит 95
Наколенници 11, 47
Наметало 14, 23, 38, 39, 40, 44, 63

Наргиле 78
 Народен костюм 94
 Народни носии 64, 75
 Народно облекло до Освобождението 93
 Народно облекло след Освобождението 94
 Наръкавници 11, 34, 80
 Наставци 95
 Неделчев хаджи Петко, ктитор 85
 Недялко, син на хаджи Василий 66
 Никифор I 35
 Никифор Фока 16
 Никола, син на Радослав Мавър 46, 47
 Николай I папа 13
 Ногавици 9, 10, 11, 15, 25, 27, 35, 37, 43, 44, 47, 51, 53, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 74, 96
 Носия мъжка копривщенска 77
 Носия женска копривщенска 78
 Носия подвиска 103, 105

О

Обици 96, 100
 Обтоки 97, 100
 Обувки 105
 „Огърле“ 95
 Околожка 10, 35, 58, 59, 68, 74
 Окрел 100
 Омофор 34
 „Опашки“ 94
 Опретулька 109
 Опанджак 44, 97, 98
 Орнат царски 34
 Ослеков Лука 76, 84
 Отос 100

П

Паети 102
 Пазва 39, 41, 44, 47, 48, 49, 61, 80, 84, 102, 103
 Паликаре 78
 Панделки 64
 Панталони 91
 Пасмантерия 90, 94, 105
 Папуци 66
 Пафти 79, 96, 101, 102, 103, 109
 „Пача“ 98
 Пенула 9, 30, 40, 44, 97
 Перпендулии 22, 26, 34, 37, 38, 39, 104
 Перуки 95
 Петелки 97
 Петлик 58, 61, 62, 63, 70
 Петанчич Феликс 49, 50
 Петко хаджи, ктитор 67
 Петко, ктитор 70
 Петър цар 16
 Пею, ктитор 70
 Пискюл 91
 „Писмо“ 97

Пищови 65, 77
 Платно 7, 63
 Плащ 49
 Плетеници 73
 Плиний Стари 7
 Плитки 61, 96, 100
 Повезка 13
 Подбрадник 24, 43, 67, 96, 101, 104, 109
 Подвързки 77
 Подкапник 42, 47, 49
 Падрасник 61, 68, 70, 71
 Покосяк 100
 Помохамеданчване 55
 Портрети ктиторски
 от XIII век 20—24
 от XIV век 26—32, 45
 от XV век, 46, 55
 от XVII век 57—61
 от XVIII век 66—73
 от XIX век 79
 Постапи 77
 Посох 68
 Потури 64, 67, 71, 74, 77, 81, 84
 Пояс 60, 61, 62, 69, 70, 74, 77, 78, 81, 84, 87, 96
 Прабългари 9, 19
 Престилка 7, 63, 64, 74, 92, 95, 98, 101, 106, 108, 109
 Продължителят на Теофан 17
 Прокопий Кесарийски 8
 Прорез (на ръкава) 35, 41, 45, 47, 48, 54, 59, 60, 62, 63, 66, 70, 74, 94
 Прочелник 96, 101, 103, 105
 Псевдомаврикий 8
 Пушка 65
 Пътеписи 49, 60, 73

Р

Радивой ктитор 28, 47, 48
 Радослав Мавър, ктитор 46, 47
 Радойков Захари 91, 92
 Рамберти Бенедето 49, 50, 52, 53
 Расо 61, 67, 68, 71
 Ренесанс 41, 45, 46, 47
 Риза 7, 43, 44, 45, 47, 49, 53, 54, 61, 62, 63, 64, 66, 74, 77, 79, 84, 90, 91, 95, 96, 97, 101, 106
 Ризница 11, 12, 44
 Рокля 83, 88, 92, 104, 105
 Ръкавници 79
 Ръкавци 94, 102

С

Сабя френгия 65
 Салтамарка 64, 77, 79, 81, 84, 85, 87, 98, 103
 Сако 78
 Самуил 35
 Сара-Теодора 28, 38, 39, 43, 45
 Сармати 7

Сахат 78
 Сая 63, 83, 95, 101, 106, 108
 „Светица“ 96
 Светослав княз руски 33
 Свидас 12
 Силех 77
 Симеон цар 14
 Скиптър 34
 Скуфя 101
 Славейков Петко 88
 Славини 7
 Совбьоф де, Фериер 73
 Сокай 103
 Софроний проигумен, ктитор 71
 Станко ктитор 56
 Станул ктитор 70
 Стахия, син на ктитор Радослав Мавър 46, 47
 Стефана ктиторка 84
 Стефляк Лулчо, ктитор 84
 Сукман 45, 51, 54, 61, 63, 74, 79, 81, 94, 100, 101, 102, 104
 Сукно сая 63
 Сукно (сукман) 94, 102

Т

Тамара Кера 37, 38
 Тараболус 77, 84
 Тач 101
 Тацит 7
 Терлик, терлици 66, 67, 74, 86, 106, 109
 Тестемел 104, 109
 Тит Ливий 63
 Тога 63
 Тозлук 98
 Торква 14
 Трапезица (стенописи от) 32, 33, 41, 43, 44
 Трепка 95, 109
 Туника 9, 16, 25, 26, 27, 30, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 57, 63, 70
 Турско робство 45
 Тъкменик 99

У

Учително евангелие 14
 Украса на главата 51, 53

Ф

Фекел 31, 104
 Фелон 30, 34, 57
 Фес 77, 78, 84, 86, 87, 89, 91, 96
 Фибула 7, 22
 Филип Добрия Бургундски 49
 Филц 74
 Фишу 89
 Флутурки 99
 Френска мода 91
 Фустан 89

Х

Хайдуту 65
Халат 73

Ц

Цезар 63
Цицерон 63
Цървули 51, 97, 101
Църкви
Боянска 20, 34, 38, 40
в с. Варвара, Пазарджишко 90, 91
в с. Иваново, Русенско 26, 27, 43
в с. Калотина, Софийско 27, 43, 45
„Рождество на свети Йоан Кръстител“ в Света Гора 66
„Рождество Христово“, с. Арбанаши, Великотърновско 57, 58, 62, 63, 70
„Свети архангел Михаил“, Костур 19, 24
„Свети архангели Михаил и Гавраил“ (параклис в Рилския манастир) 80
„Свети Георги“, с. Голямо Бельово, Пазарджишко 89
„Свети Георги“, Света Гора 66, 67

„Свети Иван Предтеча“, с. Карабунар, Пазарджишко 91
„Свети Иван Рилски“ в Хилендарския манастир 67, 68
„Свети Йоан Богослов“ при Земенския манастир 45
„Свети Никола“, с. Горна Вереница, Михайловградско 96
„Свети Петър и Павел“, Свищов 57, 58, 63
„Свети Петър и Павел“, Велхко Търново 32
„Свети Теодор Тирон и свети Теодор Стратилат“, с. Добърско, Благоевградско 56, 62, 63, 70
„Успение Богородично“ при Зографския манастир 66, 67

Ч

Чадър 93
Чалма 40, 64, 67, 74, 81, 87, 96
Чалъкоглу Вълко Чорбаджи, кти-тор 84
Чапрази 73, 79, 96
Чернодрешна мъжка носия 76, 93, 95, 98

Чехли 79, 101, 105
Чоха 63, 77, 78, 79, 87

Ш

Шаяк 56, 62, 74
Шалвари 66, 67, 74, 77, 101
Шамия 79
Шапка 15, 54, 61, 96
Швайгер Саломон 51, 52, 53
Шевици 31
„Шестоднев“ на Йоан Екзарх 13
Шлем 11, 35, 44
Шуба 41, 46, 47, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 66, 67, 70, 74, 97, 98

Щ

Щит 8, 35, 44
Щрипки 90

Ю

Юстин I 34

Я

Яка 63, 78
Ямурлук 44, 77, 97, 98
Яне ктитор 84

СПИСЪК НА ИЛЮСТРАЦИИТЕ

1. Старославянски мъжки и женски костюм.
Рисунката е направена по описания.
2. Каменните баби от с. Енджекьой, днес с. Златна нива, Шуменско — Шуменски музей.
3. Рисунка върху камък от времето на Първата българска държава — Плиска. Археологически музей — София.
4. Рисунка върху камък от времето на Първата българска държава — Преслав.
5. Български вожд в боен костюм.
Рисунка по релефа на златната кана от българското съкровище от Наги Сент Миклош — Унгария. Виенски художествено-исторически музей.
6. Български вожд в ловен костюм.
Рисунка по релефа на златната кана от българското съкровище от Наги Сент Миклош — Унгария. Виенски художествено-исторически музей.
7. Княз Борис I.
Рисунка по миниатюрен портрет на Княз Борис I от Учителното евангелие на Константин Преславски. Московски исторически музей.
8. Българи езичници избиват християни.
Рисунка по миниатюра от Месецослова на Василий II — Ватикана.
9. Български цар и царица в ежедневен костюм от средата на XIII век.
По ктиторските портрети на цар Михаил-Асен и майка му Ирина в църквата „Свети архангел Михаил“ в Костур (1246—1253 г.).
10. Мъжки, женски и детски граждански костюм от XIII век
По стенопис от Боянската църква.
11. Цар Константин-Асен и царица Ирина.
Рисунка по стенописните портрети на цар Константин-Асен и жена му Ирина в Боянската църква.
12. Схема на опасване на колана от царския орнат — лорос.
13. Севастократор Калоян и Десислава.
Рисунка по ктиторските портрети на севастократор Калоян и жена му Десислава в Боянската църква.
14. Български болярски (севастократорски) тържествен костюм от средата на XIII век (мъжки и женски).
По известните ктиторски портрети на севастократор Калоян и съпругата му Десислава (1259 г.) в Боянската църква
15. Иван Кукузел — български композитор и певец.
Рисунката е направена по миниатюра от XIII—XIV век.
16. Цар Иван-Александър.
Рисунка по стенописния портрет на цар Иван-Александър в костницата при Бачковския манастир.
17. Портрет на ктиторка.
Рисунката е пресъздадена по фрагменти от стенописния портрет на неизвестна ктиторка от „съборената църква“ в с. Иваново, Русенско.
18. Ктиторка и дете.
Рисунката е направена по груповия портрет от старата църква в с. Калотина, Софийско.
19. Български ктитори от XIV век..
Рисунка по груповия ктиторски портрет от старата църква в с. Калотина, Софийско.
20. Доя, съпруга на деспот Деян — XIV век.
Рисунка по фрагменти от ктиторския портрет на Доя в църквата „Свети Йоан Богослов“ на Земенския манастир — с. Земен, Пернишко.
21. Български болярски костюми от XIV век.
Рисунката е направена по запазени фрагменти от груповия ктиторски портрет, намиращ се на северната стена на църквата „Свети Никола“ — с. Калотина, Софийско.

22. Български цар и негови воини — XIV век.
Рисунка по стенопис в църквата „Свети Петър и Павел“ във Велико Търново.
23. Детайл от болярски костюм и оръжие.
Рисунка по стенописен фрагмент от XIV век — Трапезица, Велико Търново.
24. Детайл от български щит, военен костюм и оръжие от XIV век.
Рисунка по стенописен фрагмент — Трапезица, Велико Търново.
25. Момчето свети Лука с баща си.
Рисунка по икона от XIV век (фрагмент) — Рилски манастир.
26. Овчар.
Рисунка по икона от XIV век (фрагмент) — Рилски манастир.
27. Кюстендилският деспот Константин с жена си и двете ѝ сестри.
Рисунката е направена по цветна миниатюра от Лондонското евангелие.
28. Цар Иван-Александър с жена си Сара-Теодора и двамата им сина.
Рисунката е направена по цветна миниатюра от Лондонското евангелие.
29. Български цар и царица в тържествен костюм и орнат от XIV век (от втория период на царуването на цар Иван-Александър).
Рисунката е направена по проучвания на миниатюри от Лондонското евангелие и стенописи.
30. Костюм на български деспот (времето на Иван-Александър) и костюм на съпруга на български деспот от XIV век.
Мъжкият деспотски костюм е пресъздаден по миниатюрата от Лондонското евангелие, представляваща кюстендилският деспот Константин, зет на Иван-Александър. Женският костюм е пресъздаден по фрагменти от образа на Доя (жена на деспот Деян) от ктиторските портрети в църквата „Свети Йоан Богослов“ на Земенския манастир — с. Земен, Пернишко.
31. Цар Петър и болярите му.
Рисунка по икона от XIV век (фрагмент) — Рилски манастир.
32. Пратениците на цар Петър до свети Иван Рилски.
Рисунка по икона от XIV век (фрагмент) — Рилски манастир.
33. Детайл от еклезиастичен костюм.
Рисунка по фрагмент от стенопис от XIV век — Трапезица, Велико Търново.
34. Български средновековни обици, токи за колани, копчета и игла за коса.
35. Свети Димитър убива българския цар Калоян.
Рисунка по миниатюра от евангелие от XIV век.
36. Детайл от военен костюм от XIV век.
Рисунка по стенописен фрагмент — Трапезица, Велико Търново.
37. Радослав Мавър с жена си и синовете им.
Рисунката е направена по фрагменти от ктиторските портрети в църквата при Драгалевския манастир.
38. Костюми на български първенци от втората половина на XV век.
Мъжкият и женският костюм са пресъздадени по фрагменти от портретите на ктиторите Радослав Мавър и жена му Вида в църквата „Света Богородица“ на Драгалевския манастир (1476 г.).
39. Костюм на български болярин и съпругата му (запазили феодалната си власт през турското робство — края на XV век).
По ктиторските портрети на софийския болярин Радивой и семейството му в старата църква на Кремиковския манастир (1493 г.).
40. Ктитор Радивой с жена си и двете им деца.
Рисунката е направена по стенописните портрети от църквата в Кремиковския манастир.
41. Костюм на българин и българка от Пиротско от XVI век.
Рисунката е от пътеписа на Саломон Швайгер.
42. Мъжки и женски костюм на заможни български граждани от началото на XVII век.
Мъжкият костюм е пресъздаден по ктиторските портрети в църквата „Свети Теодор Тирон и свети Теодор Стратилат“ в с. Добърско, Благоевградско (1614 г.). Женският костюм е пресъздаден по данни от пътеписа на Дезе дьо Курменен от 1621 г. и сравнителни проучвания на авторката.
43. Мъжки костюми на заможни български граждани от средата на XVII век.
По ктиторските портрети на ктитора Георги и неговия син Константин от църквата на Бачковския манастир (1643 г.).
44. Ктитори-граждани от XVII век.
Рисунката е направена по стенописните портрети на тримата ктитори (отляво) в църквата „Свети Теодор Тирон и свети Теодор Стратилат“ в с. Добърско, Благоевградско.
45. Мъжки и детски костюм на богати български граждани от XVII век.
По ктиторските портрети от църквата „Рождество Христово“ в с. Арбанаси, Великотърновско (1649 г.).
46. Мъжки и женски костюм на богати български граждани от средата на XVII век.
Мъжкият костюм е пресъздаден по портрет на неизвестен ктитор от църквата „Рождество Христово“ в с. Арбанаси, Великотърновско (1632 г.). Женският костюм е пресъздаден по фрагменти от образа на Елена, съпруга на Матей Бесараб от църквата „Свети Петър и Павел“ в Свищов (1633—1654 г.) и по сравнителни проучвания на авторката.
47. Ктитори-граждани от XVII век.
Рисунката е направена по стенописните портрети на тримата ктитори (отдясно) в църквата „Свети Теодор Тирон и свети Теодор Стратилат“ в с. Добърско, Благоевградско.

48. Ктитор от XVII век.
Рисунка по стенописния портрет на неизвестен ктитор в църквата „Рождество Христово“ в с. Арбанаси, Великотърновско.
49. Костюм на българин и българка от Софийско от XVII век.
Рисунка от Пътеписа на Дезе дьо Курменен (1621 г.).
50. Костюми на заможни български граждани от около втората половина на XVIII век.
Фигурата отляво е пресъздадена по ктиторския портрет на х. Василий от Ловеч в параклиса „Рождеството на свети Иван Кръстител“ на Зографския манастир. Фигурата вдясно е пресъздадена по ктиторския портрет на х. Василий в църквата „Успение Богородично“ в Зографския манастир. И двата портрета са датирани — първият от 1768 г., а вторият от 1780 г.
51. Рисунка по ктиторския портрет на хаджи Вълчо от Банско в параклиса „Свети Иван Рилски“ в Хилендарския манастир, Света Гора.
52. Български мъжки летен костюм от края на XVIII век.
Рисунка по портретите на двама неизвестни ктитори от Зографския манастир, Света гора.
53. Мъжки костюми на заможни граждани от Тетевенско от около началото на XVIII век.
По запазената фотоснимка от унищожения стенопис на ктиторите от църквата в Гложенския манастир.
54. Български мъжки костюми от XVIII век.
Рисунка по фотоснимка от унищожения стенопис на ктиторите в църквата на Гложенския манастир.
55. Портрет на хаджи Георги от Котел в Иверския манастир — Света Гора.
Рисунката е направена по копието на художника Цанко Лавренов.
56. Неизвестен ктитор от манастира „Костамонит“ в Света Гора.
Рисунката е направена по копието на художника Цанко Лавренов.
57. Неизвестен ктитор от манастира „Костамонит“ в Света Гора.
Рисунката е направена по копието на художника Цанко Лавренов.
58. Копривщенецът Тодор Димов — 1864 г.
Рисунка по ктиторския портрет на Тодор Димов в църквата „Свети Никола“ — Копривщица.
59. Костюми на заможни българи от Тетевен от началото на XIX век.
Рисунката е направена по ктиторските портрети на Мария и Михаил х. Матеович от параклиса „Свети архангели Михаил и Гавраил“ в Рилския манастир.
Портретите са рисувани от Димитър Т. Молеров и са от 1835 г.
60. Мария, Михаил и Йоан хаджи Матеович от Тетевен (1835 г.).
Рисунка по ктиторските им портрети от параклиса „Свети архангели Михаил и Гавраил“ в Рилския манастир.
61. Тодор Хр. Дуган и майка му от Копривщица.
Рисунка по ктиторските портрети в главната църква на Рилския манастир (1844 г.).
62. Петко Хр. Дуган и жена му Рада от Копривщица.
Рисунка по стенописните ктиторски портрети в главната църква на Рилския манастир (1844 г.).
63. Костюми на заможни копривщеници от четиридесетте години на XIX век.
Мъжкият костюм е пресъздаден по ктиторския портрет на Тодор Хр. Дуган в главната църква на Рилския манастир, рисуван от Захарий Зограф и датиран от 1844 г.
Женският костюм е пресъздаден по ктиторския портрет на ктиторката Рада, жена на Петко Хр. Дуган, от неизвестен автор. Портретът се намира в същата църква и е датиран от 1844 г.
64. Чорбаджи Вълко и жена му Рада.
Рисунка по стенописните ктиторски портрети в главната църква на Рилския манастир.
65. Дядо Яне и баба Стефана от с. Бабино, Кюстендилско.
Рисунка по ктиторските портрети в главната църква в Рилския манастир (1841 г.).
66. Петко х. Неделчев и синът му.
Рисунка по ктиторския портрет в църквата на манастира „Света Петка Молдовска“ край Асеновград (1840 г.).
67. Пловдивски чорбаджийки и селянки от средата на XIX век.
Рисунка по детайл от стенописната композиция „Страшният съд“ от Захарий Зограф в църквата „Свети Никола“ в Бачковския манастир.
68. Мъжки и женски градски костюм от края на първата половина на XIX век.
Мъжкият костюм е пресъздаден по автопортрета на Захарий Зограф в църквата „Свети Никола“ в Бачковския манастир от 1840 г., а женският по елементи от образи на жени, рисувани от Захарий Зограф в Бачковския манастир, в съвременни на художника женски градски костюми (Пловдив, Самоков).
69. Мъжки и женски градски костюм от средата на XIX век със силно европейско модно влияние.
Женският костюм е по портрета на Анастасия х. Пенчевич, рисуван от румънски художник около средата на XIX век, а мъжкият по елементи от портрети и фотоснимки.
70. Поклонници.
Рисунка по детайл от стенописната композиция на Захарий Зограф, която се намира върху външната стена на игуменарницата в Бачковския манастир (средата на XIX век).
71. Образописецът Петър К. Вальов.
Рисунка по стенописния му автопортрет в църквата „Свети Георги“ — с. Голямо Бельово, Пазарджишко (1852 г.).

72. Образописецът Петър К. Вальов.
Рисунка по стенописния му автопортрет в църквата „Света Варвара“ — с. Варвара, Пазарджишко (1857 г.).
73. Образописецът Захари п. Хр. Радойков.
Рисунка по стенописния му автопортрет в църквата „Свети Иван Предтеча“ — с. Карабунар, Пазарджишко (1861 г.).
74. Мъжки народен костюм и костюм а ла франга от началото на втората половина на XIX век.
Костюмите са пресъздадени по портретите на ктитора Михаил п. Николович и по автопортрета на художника Петър Костович Вальов, датирани от 1852 г. Намират се в църквата в с. Голямо Бельово, Пазарджишко.
75. Мъжки и женски градски костюм от шестдесетте години на XIX век.
Мъжкия костюм а ла франга е пресъздаден по автопортрета на художника Захари п. Хр. Радойков от 1864 г., който се намира в църквата „Свети Иван Предтеча“ в с. Карабунар, Пазарджишко.
Женският костюм (полата на роклята е с долна фуста — малакоф) е пресъздаден по фотоснимка на Анастасия Григорова Данаилова от Свищов. Фотоснимката е датирана от 1868 г.
76. Белодрешна мъжка народна носия.
Рисунка по ктиторския портрет на Гълъб Петров в църквата „Света Петка“ — с. Богьовци, Софийско (1882 г.).
77. Женска двупрестилчена носия от края на XIX век от с. Чупрене, Видинско.
Рисунката е направена по костюм от сбирките на Видинския градски музей.
78. Женска двупрестилчена носия и мъжка чернодрешна носия от Русенско от края на XIX век.
Мъжът е с ватиран джамадан, вълнен елек, светъл пояс и плиткодънест потури. Под градско влияние костюмът му е допълнен с чадър. Композицията на съставките на двата костюма е по фотоснимка.
79. Чернодрешна мъжка народна носия от средата на XIX век.
Рисунка по ктиторския портрет на хаджи Теодора и синовете ѝ в църквата на Троянския манастир.
80. Мъжки белодрешен костюм от втората половина на XIX век и женски зимен сукман от края на XIX век от Видинско.
Рисунката е направена по образци от Видинския градски музей.
81. Женска сукманена и мъжка носия от Софийско.
Жената е в костюм на лазарка, със специална лазарска украса на главата и е препасана за лазаруването с невестинска престилка. Мъжът е с тъмно шопско менте и с бели бенебреци и шарени колчази.
Рисунката е пресъздадена по фотоснимки и по материали от Етнографския музей — София (от края на XIX и началото на XX век).
82. Летен народен женски костюм с монофил от Трънско от края на XVIII век.
По етнографски образец от Етнографския музей — София.
Мъжки белодрешен народен костюм от Трънско.
По етнографски образец от XIX век от сбирката на Етнографския музей — София.
83. Съвременна женска носия от сукманен тип от Батак (сукман с дълъг ръкав).
Рисунката е правена по проучвания на авторката на място (1960 г.).
84. Габровска женска носия от края на XIX век.
Рисунката е направена по образци от Етнографския музей — София.
85. Женска и мъжка носия от с. Подвис, Карнобатско, от края на XIX век.
Рисунката е направена по костюм, който се съхранява в Етнографския музей — София.
86. Копривченска женска носия от края на XIX век.
Черен вълнен сукман с копринена цветна украса на пазвата и полите; риза, завършена с кенета; сребърни чапрази и контошче, обточено с лисичи кожи; забрадка с кенета по края. Рисунката е направена по костюм от Етнографския музей — София.
87. Съвременен женски костюм със сая.
Рисунката е направена по костюм — частно притежание от с. Сусам, Хасковско.
88. Женски костюм със сая от с. Клокотница, Хасковско — края на XIX век.
Рисунката е направена по костюм, съхраняван в Етнографския музей — София.
89. Женски градски костюм — 1880—1885 г. (мода турнюр). Мъжки градски костюм от около 1880 г.
Рисунката е направена по фотоснимки от Русе и Свищов.
90. Градски костюм от 1900 г.
Рисунката е направена по фотоснимка от Пловдив.
91. Летен женски костюм със сая от Гюмюрджинско, носена до началото на XX век.
Рисунката е направена по автентичен костюм.
92. Женска двупрестилчена носия и мъжка белодрешна носия от с. Видбол, Видинско, от началото на XX век със силно градско влияние в материала, в кройката и в отделните съставки на костюма.
Женската престилка е кадифена с фабрична пасмантерийна украса (панделки, дантели). Ризата се вижда само под полите на бръчника, украсена е с фабрични дантели, а над кръста е заменена (допълнена) с напълно градска блуза в модата от първото десетилетие на XX век. Мъжкия костюм е от домашна тъкан, от каквато се прави белодрешната носия, но скроен „по градски“, а ризата е от домашно платно с украса от фабрични шевици. Само калпакът и поясът са останали неповлияни. Рисунката е пресъздадена по фотоснимка от първото десетилетие на XX век.
93. Мъжка и женска носия от Банско от края на XIX век.
По оригинални носии, проучвани от автора на място.

ИСТОРИЯ БОЛГАРСКОГО КОСТЮМА

Венера Наследникова

РЕЗЮМЕ

Данная работа является попыткой проследить и изложить историю болгарского костюма со времени создания болгарского государства до начала XX века. Издание богато иллюстрировано. Чернобелые иллюстрации являются точным и верным воспроизведением существующих аутентичных источников, а цветные, сделанные на основе сохранившихся источников, имеют целью дать более полное зрительное представление об облике болгарского костюма в течение рассматриваемых исторических периодов. История болгарского костюма рассматривается как часть общей истории культуры на фоне исторического развития нашей страны и на основе по возможности самого полного сравнительного исследования всех сохранившихся исторических источников. Рассматриваемый в труде материал распределяется по четырем разделам.

Первый раздел. Болгарский костюм в эпоху раннего феодализма. Восстановить точным и бесспорным образом одежду эпохи первого болгарского государства — задача трудная. Как в общей истории культуры, так и в истории костюма преобладают несколько течений — фракийское, славянское, древнеболгарское и византийское. Болгарское государство создается как союз пришедших на Балканы болгар и местных славянских племен. При заключении этого союза болгарам поручается военное командование и защита государственной территории, поэтому военная одежда болгар сохранилась и постепенно смешалась со славянской военной одеждой. А женская славянская одежда, как более функциональная в условиях оседлой жизни, постепенно вытесняет древнеболгарскую женскую одежду. Образными памятниками, из которых мы извлекаем данные о древнеболгарской одежде, являются памятники, воспроизведенные на рисунках 2, 3, 4, 5, 6, 8.

Когда болгары приняли христианство, византийский дворцовый костюм служит при болгарском царском дворе в качестве парадного костюма, употребляемого в торжественных случаях. По свидетельству авторов хроник, путешественников и других (кремонского епископа Луипранда, Льва Дьякона, приемщика Феофама, Ибрагима-ибн-Якуба, Иоанна Скимцы) правитель и придворные предпочитали в будни удобную для езды и охоты кожаную одежду „болгарского покроя“.

В этот период народная одежда не испытывала влияния византийской моды.

Второй раздел. Болгарский костюм в эпоху развитого феодализма. XI и XII века — века византийского рабства. В то время местные феодалы подражали в своей одежде византийскому аристократическому костюму, который они восприняли целиком. Народный костюм не подвергся значительным изменениям. Только отдельные элементы византийского аристократического костюма проникают в него через болгарскую боярскую одежду, но и те значительно изменены функциональными требованиями, вкусом и материальными возможностями народа.

Ценными образными памятниками этого периода являются стенописные портреты царя Константина-Асена (1257—1277) и царицы Ирины в Боянской церкви (рис. 11) и севастократора Калояна и его жены Десиславы (рис. 13). Царь Константин-Асен изображен в торжественном костюме со всеми знаками царского достоинства — в короне, с лоросом и золотым жезлом, а портрет Десиславы, один из самых замечательных памятников искусства XIII века, содержит исключительно ценные сведения о развитии костюма. Он указывает на то, что, в отличие от церемониального царского костюма, который сохраняет византийскую скованную торжественность, костюм правящего класса испытал влияние западной моды, шедшее вероятно через Константинополь. Жена севастократора Десислава в модном уборе (подбраднике, la barbette), который мы видим и у Ирины, несмотря на ее положение царицы.

На других фресках Боянской церкви содержатся сведения и о народном быте и костюме XIII века, основной частью которого является туника, длинная до земли у женщины и до середины икр у мужчин.

Болгарский костюм XIV века демонстрируют более многочисленные и богатые источники — портрет царя Ивана Александра (1331—1371) в Бачковском монастыре (рис. 16), портреты ктиторов в церквях, высеченных в скалах у села Иваново, Русенского округа (рис. 17), портреты неизвестных ктиторов в старой церкви села Калотина, Софийского округа (рис. 18, 19), портреты деспота Деяна, его жены Дои и лиц из их семьи в церкви „Святой Иоанн Богослов“ при Земенском монастыре села Земен, Перникского округа (рис. 20), фрески в церкви „Святые Петр и Павел“ XIV века в Велико-Тырнове (рис. 23, 24, 33, 36), миниатюрные портреты в хронике Манассия в Лондонском евангелии (рис. 27, 28).

Одежда византийского типа сохранилась и в XIV веке, как торжественный царский костюм, а в одежде правящего класса происходит ряд изменений, главным образом под влиянием западноевропейской моды. Характерной особенностью является коренное изменение в покрое верхней одежды — полукруглая византийская накидка с туникой под ней (значительно оттеснена), длинной верхней одеждой с разрезом по всей длине передней части или без него и с длинным рукавом с разрезом в верхней части, через который можно просовывать руку. Налицо и типичная средневековая мода „ми парти“ (mi parti).

Женская верхняя одежда всегда без пояса; шапочки и платки исключительно разнообразные и красивые.

Народная одежда не изменяется легко и быстро. В мужской народной одежде сохраняются славянские и древнеболгарские „ногавицы“¹, а также кожаная одежда. Основной частью одежды остается туника, которая у обыкновенных граждан короче, чем у бояр.

Третий раздел. Болгарский костюм с тех пор, как Болгария пала под турецкое рабство до Возрождения. В XV веке болгарский народ еще не испытал самых жестоких мук турецкого ига. Все еще налицо признаки культуры народа, который ступил на порог Ренессанса. Об этом говорят сохранившиеся ктиторские портреты в Драгалевском и Кремиковском монастырях (рис. 37 и 40).

Но в XVI веке наш народ тонет в мраке и нищете рабства. Наступившие новые условия жизни создают новые формы одежды. Хотя образные памятники этого периода отсутствуют, в ряде путевых записок иностранцев, проезжавших через болгарские земли (Феликса Петанчича, Бенедикта Курипешича, Бенедетто Рамберти, Бусбека, Стефана Герлаха и др.), содержатся отрывочные сведения, которые говорят о том, что не прервалась нить, связывающая народный костюм конца XIV века с зарей Ренессанса. Единственный известный образный памятник XVI века — это любительский рисунок Саломона Швайгера, находящийся в его путевых записках 1578 года.

Сохранившиеся образные памятники XVII века — ктиторские портреты в церкви села Добырско, Благоевградского округа (рис. 44, 47), и в церкви села Арбанаси, Великотырновского округа (рис. 48), как и памятники начала XVIII века — ктиторские портреты в Гложенском монастыре (рис. 54), доказывают, что почти до середины XVIII века в болгарском костюме нет никаких элементов турецкого влияния. Незначительные элементы такого влияния наблюдаются в костюме богатых граждан лишь к середине XVIII века.

Четвертый раздел. Болгарский костюм в эпоху Возрождения. Деятнадцатое столетие — век Болгарского возрождения. Политические и экономические условия того периода создают предпосылки для глубоких изменений и в одежде, которая испытывает сильное европейское влияние, проникающее главным образом через Россию. В среде болгарских деятелей Возрождения и интеллигенции утверждается европейская мода, называемая у нас а-ля франга (рис. 71, 72, 73).

Сохранились и многочисленные этнографические материалы о болгарских национальных костюмах XIX века. Они очень разнообразны, но в общих чертах их можно свести к нескольким основным типам. Мужские подразделяются на народный костюм белого цвета и народный костюм темного цвета с несколькими смешанными типами, а женские — на костюм с передником (или с двумя передниками), на сукманный² костюм и саеный³ костюм. Из мужских костюмов более древним является костюм белого цвета, а из женских — костюм с передником, в котором есть древнеславянские элементы, более поздним — сукманный костюм, а самым новым — саеный костюм (рис. 77, 78, 81, 83, 91, 92).

В новых экономических условиях, создавшихся после Освобождения, и с развитием индустрии в народный костюм постепенно начинают проникать фабричные материалы, чуждые до того времени народному костюму.

После 9 сентября 1944 года с коренными экономическими и политическими преобразованиями в нашей стране быстро стираются различия в одежде городского и сельского населения, а сохраняемые в этнографических музеях народные костюмы используются в качестве богатого источника при создании новых образцов и форм в текстиле и моде.

¹ „Ногавицы“ — шкурки (напр. овечьи), которыми крестьяне обвязывали ноги.

² „Сукман“ — женское крестьянское платье без рукавов вроде сарафана.

³ „Сая“ — верхняя длинная одежда у крестьянок.

ПЁРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Мужской и женский древнеславянские костюмы.
Рисунок сделан по описанию.
2. Каменные бабы в с. Енджекьой, в настоящее время с. Золотая нива, Шуменского округа. Шуменский музей.
3. Рисунок на камне эпохи первого болгарского государства — Плиска. Археологический музей — София.
4. Рисунок на камне эпохи первого болгарского государства — Преслав.
5. Болгарский вождь в боевом костюме.
Рисунок по рельефу на золотом кувшине из болгарскогоклада в Наги Сент Миклоше — Венгрия. Художественно-исторический музей — Вена.
6. Болгарский вождь в охотничьем костюме.
Рисунок по рельефу на золотом кувшине из болгарскогоклада в Наги Сент Миклоше — Венгрия. Художественно-исторический музей — Вена.
7. Князь Борис I.
Рисунок по миниатюрному портрету князя Бориса I из евангелия Константина Преславского. Московский исторический музей.
8. Болгары-язычники убивают христиан.
Рисунок по миниатюре из Месяцослова Василия II — Ватикан.
9. Болгарские царь и царица в будничном костюме — середина XIII века.
По ктиторским портретам царя Михаила-Асена и его матери Ирины в церкви „Святой Архангел Михаил“ в Костуре (1246—1253 г.).
10. Мужской, женский и детский городские костюмы XIII века по росписи в Боянской церкви.
11. Царь Константин-Асен и царица Ирина.
Рисунок по стенописным портретам царя Константина-Асена и его жены Ирины в Боянской церкви.
12. Схема облачения пояса царского костюма — лороса.
13. Севастократор Калоян и Десислава.
Рисунок по ктиторским портретам севастократора Калояна и его жены Десиславы в Боянской церкви.
14. Болгарский боярский (севастократорский) торжественный костюм середины XIII века (мужской и женский).
На основе известных ктиторских портретов севастократора Калояна и его супруги Десиславы (1259 г.) в Боянской церкви.
15. Иван Кукузел — болгарский композитор и певец.
Рисунок сделан по миниатюре XIII—XIV века.
16. Царь Иван-Александр.
Рисунок по стенописному портрету царя Ивана-Александра в гробнице Бачковского монастыря.
17. Портрет женщины-ктитора.
Рисунок сделан на основе фрагментов стенописного портрета неизвестной женщины-ктитора в „разрушенной церкви“ в с. Иваново, Русенского округа.
18. Женщина-ктитор и ребенок.
Рисунок сделан по групповому портрету в старой церкви в с. Калотина, Софийского округа.
19. Болгарские ктиторы XIV века.
Рисунок по групповому ктиторскому портрету в старой церкви в с. Калотина, Софийского округа.
20. Доя, супруга деспота Деяна — XIV век.
Рисунок по фрагментам ктиторского портрета Дои в церкви „Йоан Богослов“ в Земенском монастыре — с. Земен, Перникского округа.
21. Болгарские боярские костюмы XIV века.
Рисунок сделан на основе сохранившихся фрагментов группового ктиторского портрета, находящегося на северной стене церкви „Святой Николай“ — с. Калотина, Софийского округа.

22. Болгарский царь и его воины — XIV век.
Рисунок по росписи в церкви „Святые Петр и Павел“ в Велико-Тырнове.
23. Деталь боярского костюма и оружия.
Рисунок по стенописному фрагменту XIV века — Трапезица, Велико-Тырново.
24. Деталь болгарского щита, военного костюма и оружия XIV века.
Рисунок по стенописному фрагменту — Трапезица, Велико-Тырново.
25. Мальчик святой Лука с отцом.
Рисунок по иконе XIV века (фрагмент) — Рильский монастырь.
26. Пастух.
Рисунок по иконе XIV века (фрагмент) — Рильский монастырь.
27. Кюстендильский деспот Константин с женой и обеими ее сестрами.
Рисунок сделан по цветной миниатюре Лондонского евангелия.
28. Царь Иван-Александр с женой Сарой-Теодорой и сыновьями.
Рисунок сделан по цветной миниатюре Лондонского евангелия.
29. Болгарские царь и царица в торжественном костюме XIV века (второй период царствования царя Ивана-Александра).
Рисунок сделан на основе миниатюр Лондонского евангелия и росписей.
30. Костюм болгарского деспота и его супруги — XIV век (период Ивана-Александра).
Мужской костюм воссоздан по миниатюре Лондонского евангелия, изображающей кюстендильского деспота Константина, зятя Ивана-Александра. Женский костюм воссоздан по фрагментам образа Дои (жены деспота Деяна) на ктиторском портрете, находящемся в церкви „Йоанн Богослов“ в Земенском монастыре — с. Земен, Перникского округа.
31. Царь Петр и его бояре.
Рисунок по иконе XIV века (фрагмент) — Рильский монастырь.
32. Посланцы царя Петра к святому Ивану Рильскому.
Рисунок по иконе XIV века (фрагмент) — Рильский монастырь.
33. Деталь экклезиастического костюма.
Рисунок по фрагменту росписи XIV века — Трапезица, Велико-Тырново.
34. Болгарские средневековые серьги, пряжа пояса, пуговицы и шпилька для волос.
35. Святой Димитрий убивает болгарского царя Калояна.
Рисунок по миниатюре в евангелии XIV века.
36. Деталь военного костюма XIV века.
Рисунок по стенописному фрагменту — Трапезица, Велико-Тырново.
37. Радослав Мавр с женой и сыновьями.
Рисунок сделан по фрагменту ктиторских портретов в церкви при Драгалевском монастыре.
38. Костюм болгарских знатных людей второй половины XV века.
Мужской и женский костюмы воссозданы по фрагментам портретов ктиторов Радослава Мавра и его жены Виды в церкви „Святая Богородица“ Драгалевского монастыря (1476 г.).
39. Костюм болгарского боярина и его супруги (сохранивших свою феодальную власть во время турецкого рабства — конец XV века). По ктиторским портретам софийского боярина Радивоя и его семьи в старой церкви Кремиковского монастыря (1493 г.).
40. Ктитор Радивой с женой и детьми.
Рисунок сделан по стенописным портретам в церкви Кремиковского монастыря.
41. Костюмы болгарина и болгарки из Пиротского края (XVI век).
Рисунок из путевых записок Саломона Швайгера.
42. Мужской и женский костюмы богатых болгарских граждан — начало XVII века.
Мужской костюм воссоздан по ктиторским портретам в церкви „Святой Теодор Фирон и святой Теодор Стратилат“ в селе Добырско, Благоевградского округа (1614 г.). Женский костюм воссоздан на основе данных из путевых записок Дезе де Курменена (1621 г.) и сравнительных исследований автора.
43. Мужской костюм богатых болгарских граждан — середина XVII века.
По ктиторским портретам ктитора Георгия и его сына Константина в церкви Бачковского монастыря (1643 г.).
44. Ктитору-граждане — XVI век.
Рисунок сделан по стенописным портретам трех ктиторов (слева) в церкви „Святой Теодор Фирон и святой Теодор Стратилат“ в селе Добырско, Благоевградского округа.
45. Мужской и детский костюмы богатых болгарских граждан — XVII век.
По ктиторским портретам в церкви „Рождение Христа“ в с. Арбанаси, Велико-Тырновского округа (1649 г.).
46. Мужской и женский костюмы богатых болгарских граждан-середина XVII века.
Мужской костюм воссоздан по портрету неизвестного ктитора в церкви „Рождение Христа“ в с. Арбанаси, Велико-Тырновского округа (1632 г.). Женский костюм воссоздан по фрагментам образа Елены, супруги Матея Бесараба, в церкви „Святые Петр и Павел“ в Свиштове (1633—1654 г.) и на основе исследований автора.
47. Ктитору-граждане — XVI век.
Рисунок сделан по стенописным портретам трех ктиторов (справа) в церкви „Святой Теодор Фирон и святой Теодор Стратилат“ в селе Добырско, Благоевградского округа.

48. Ктитор XVII века.
Рисунок по стенописному портрету неизвестного ктитора в церкви „Рождение Христа“ в с. Арбанаси, Велико-Тырновского округа.
49. Костюмы болгарина и болгарки из Софийского края — XVII век.
Рисунок из путевых записок Дезе де Курменена (1621 г.).
50. Костюмы богатых болгарских граждан второй половины XVIII века. Фигура слева нарисована по ктиторскому портрету хаджи Василия из Ловеча, находящегося в часовне „Рождение святого Ивана Крестителя“ в Зографском монастыре, фигура справа — по ктиторскому портрету хаджи Василия в церкви „Успение Богородицы“ в Зографском монастыре. Оба портрета датированы — первый 1768 г., второй 1780 г.
51. Рисунок по ктиторскому портрету хаджи Вылчо из Банска, находящегося в часовне „Святой Иван Рильский“ в Хилендарском монастыре на Афоне.
52. Болгарский мужской летний костюм конца XVIII века.
Рисунок по портретам двух неизвестных ктиторов в Зографском монастыре Света гора.
53. Мужские костюмы богатых граждан Тетевенского края начала XVIII в. По сохранившемуся снимку уничтоженной росписи ктиторов в церкви Гложенского монастыря.
54. Болгарские мужские костюмы XVIII века.
Рисунок по снимку уничтоженной росписи ктиторов в церкви Гложенского монастыря.
55. Портрет хаджи Георгия из Котела в Иверском монастыре на Афоне.
Рисунок сделан по копии художника Цанко Лавренова.
56. Неизвестный ктитор в монастыре „Костамонит“ на Афоне.
Рисунок сделан по копии художника Цанко Лавренова.
57. Неизвестный ктитор в монастыре „Костамонит“ на Афоне.
Рисунок сделан по копии художника Цанко Лавренова.
58. Тодор Димов из Копривштицы — 1864 г.
Рисунок по ктиторскому портрету Тодора Динова в церкви „Святой Николай“, Копривштица (1864 г.).
59. Костюмы богатых болгар из Тетевена — начало XIX века.
Рисунок сделан по ктиторским портретам Марии и Михаила х. Матеевич в часовне „Святые архангелы Михаил и Гавриил“ в Рильском монастыре.
Портреты написаны Димитром Т. Молеровым в 1835 году.
60. Мария, Михаил и Йоан хаджи Матеевич из Тетевена (1835 г.).
Рисунок по их ктиторским портретам в часовне „Святые архангелы Михаил и Гавриил“ в Рильском монастыре.
61. Тодор Хр. Дуган и его мать из Копривштицы.
Рисунок по ктиторским портретам в главной церкви Рильского монастыря (1844 г.).
62. Петко Хр. Дуган и его жена Рада из Копривштицы.
Рисунок по стенописным ктиторским портретам в главной церкви Рильского монастыря (1844 г.).
63. Костюмы богатых граждан Копривштицы сороковых годов XIX века.
Мужской костюм воссоздан по ктиторскому портрету Тодора Хр. Дугана в главной церкви Рильского монастыря, написанному Захарием Зографом в 1844 г. Женский портрет воссоздан по ктиторскому портрету Рады, жены Петко Хр. Дугана, написанному неизвестным автором. Портрет находится в той же церкви и датирован 1844 г.
64. Чорбаджи Вылко и его жена Рада.
Рисунок по стенописным ктиторским портретам в главной церкви Рильского монастыря.
65. Дед Яне и бабушка Стефана из дер. Бабино, Кюстендильского округа.
Рисунок по ктиторским портретам в главной церкви Рильского монастыря (1841 г.).
66. Петко х. Неделчев и его сын.
Рисунок по ктиторскому портрету в церкви монастыря „Святая Петка Молдовская“ возле Асеновграда (1840 г.).
67. Пловдивские чорбаджийки (представительницы нарождающейся буржуазии) и крестьянки середины XIX века.
Рисунок по детали стенописной композиции „Страшный суд“ Захария Зографа в церкви „Святой Николай“ в Бачковском монастыре.
68. Мужской и женский городские костюмы конца первой половины XIX века. Мужской костюм воссоздан по автопортрету Захария Зографа 1840 г., находящегося в церкви „Святой Николай“ в Бачковском монастыре, а женский — по элементам портретов женщин, нарисованных Захарием Зографом в Бачковском монастыре, в современных художнику женских городских костюмах (Пловдив, Самоков).
69. Мужской и женский городские костюмы середины XIX века с сильным влиянием европейской моды.
Женский костюм по портрету Анастасии х. Панчевич, написанному румынским художником в середине XIX века, а мужской — по элементам портретов и снимков.
70. Паломники.
Рисунок по детали стенописной композиции Захария Зографа, находящейся на внешней стене игуменарницы в Бачковском монастыре (середина XIX века).
71. Художник Петр К. Вальов.
Рисунок по его стенописному автопортрету в церкви „Святой Георгий“ — с. Голямо Бельово, Пазарджикского округа (1852 г.).
72. Художник Петр К. Вальов.
Рисунок по его стенописному портрету в церкви „Святая Варвара“ — с. Варвара, Пазарджикского округа (1857 г.).

73. Художник Захарий п. Хр. Радойков.
Рисунок по его стенописному портрету в церкви „Святой Иван Креститель“ — с. Карабунар, Пазарджикского округа (1861 г.).
74. Мужской народный костюм и костюм а-ля франга начала второй половины XIX века.
Костюмы воссозданы по портретам ктитора Михаила п. Николовича и по автопортрету художника Петра Костовича Вальова (1852 г.). Они находятся в церкви села Голямо Бельово, Пазарджикского округа.
75. Мужской и женский городские костюмы шестидесятых годов XIX века. Мужской костюм а-ля франга воссоздан по автопортрету художника Захария п. Хр. Радойкова (1864 г.), который находится в церкви „Святой Креститель“ в с. Карабунар, Пазарджикского округа.
Женский костюм (под платьем — нижняя юбка „малакоф“) воссоздан по снимку Анастасии Григоровой Данаиловой из Свиштова. На снимке дата — 1868 г.
76. Мужской народный костюм белого цвета.
Рисунок по ктиторскому портрету Голуба Петрова в церкви „Святая Петка“ — с. Богьовцы, Софийского округа (1882 г.)
77. Женский народный костюм с двумя передниками конца XIX века из с. Чупрене, Видинского округа.
Рисунок сделан по костюму из экспонатов Видинского городского музея.
78. Женский народный костюм с двумя передниками и мужской народный костюм темного цвета из Русенского края — конец XIX века. Мужчина в короткой куртке на вате, шерстяной безрукавке, светлом кушаке и шароварах. Под городским влиянием его костюм дополнен зонтом. Композиция частей обоих костюмов сделана по снимку.
79. Мужской народный костюм темного цвета середины XIX века.
Рисунок по ктиторскому портрету хаджи Теодоры и ее сыновей в церкви Троянского монастыря.
80. Мужской народный костюм белого цвета второй половины XIX века и женский зимний сукман конца XIX века из Видинского края.
Рисунок сделан по экспонатам Видинского городского музея.
81. Женский сукманный костюм и мужской софийский народный костюм из Софийского края.
Женщина в лазарском костюме, в специальном лазарском головном уборе и свадебном переднике, надетом для участие в обряде „лазаруване“. Мужчина в темной шопской верхней одежде, в белых узких штанах с пестрыми вышивками на коленях.
Рисунок сделан по снимкам и по материалам Этнографического музея — София (конец XIX и начало XX века).
82. Летний народный женский костюм из Трынского края (конца XVIII века). По этнографическому образцу Этнографического музея в Софии. Мужской народный костюм из Трынского края. По этнографическому образцу XIX века из экспонатов Этнографического музея в Софии.
83. Современный женский народный костюм сукманного типа из Батака (сукман с длинным рукавом).
Рисунок сделан на основе исследований автора на месте (1960 г.).
84. Габровский женский народный костюм конца XIX века. Мужской народный костюм темного цвета из Карнобатского края конца XIX века.
Рисунки сделаны по образцам Этнографического музея — София.
85. Женский костюм конца XIX века из с. Подвис, Карнобатского края.
Рисунок сделан по костюму, который хранится в Этнографическом музее — София.
86. Копривштенский женский костюм конца XIX века.
Черный шерстяной „сукман“ с шелковой цветной вышивкой на груди и на полах: рубашка с шелковой обшивкой; серебряные пряжки и жакет, отороченный лисьим мехом; косынка с шелковой обшивкой. Рисунок сделан по костюму из Этнографического музея — София.
87. Современная „сая“ (женская крестьянская одежда).
Рисунок сделан по костюму, принадлежащему жительнице села Сусам, Хасковского округа.
88. „Сая“ из дер. Клокотница, Хасковского округа, конца XIX и начала XX века.
Рисунок сделан по костюму, который хранится в Этнографическом музее — София.
89. Женский городской костюм 1880—1885 г. (мода турнюр). Мужской городской костюм около 1880 года.
Рисунок сделан по снимкам из Русе и Свиштова.
90. Городской костюм 1900 года.
Рисунок сделан по снимку из Пловдива.
91. Летняя „сая“ из Гюмюрджинского края, которую носили до начала XX века.
Рисунок сделан по аутентичному костюму.
92. Женский народный костюм с двумя передниками и мужской народный костюм белого цвета из с. Видбол, Видинского округа, с сильным городским влиянием в материале, покрое и отдельных элементах костюма. Начало XX века.
Женский передник из бархата с отделкой фабричного происхождения (ленты, кружева). Рубашка отделанная фабричными кружевами, видна только из-под юбки, а выше пояса она заменена (дополнена) городской блузкой по моде первого десятилетия XX века. Мужской костюм из типичной домотканой белой материи, но городского покроя, а рубашка — из домотканого полотна, отделанная фабричной вышивкой. Только шапка и кушак не испытали городского влияния. Рисунок сделан по снимку первого десятилетия XX века.
93. Мужской и женский народные костюмы из Банско — конец XIX века. По оригинальным костюмам на основе исследований автора на месте.

HISTOIRE DU COSTUME BULGARE

par Vénéra Naslednikova

RESUME

L'ouvrage représente un essai de suivre le développement et d'écrire l'histoire du costume bulgare depuis la création de l'Etat bulgare (au VII^e siècle) jusqu'au début du XX^e siècle. Il est richement illustré. Les illustrations en blanc et en noir sont une reproduction fidèle et exacte des sources authentiques existantes, tandis que celles en couleurs représentent une interprétation des sources conservées et ont pour but de donner une idée plus complète du caractère du costume bulgare pendant les périodes historiques examinées. L'histoire du costume bulgare est considérée comme une partie de l'histoire culturelle générale, sur le fond du développement historique, en se basant sur une étude comparée détaillée de toutes les sources historiques conservées. La matière qui fait l'objet de l'ouvrage, est divisée en quatre parties:

Première partie. Le costume bulgare pendant la première période du féodalisme (VII^e—X^e siècle). La reconstitution, d'une manière exacte et incontestée du vêtement de l'époque du Premier Etat bulgare, n'est pas une tâche facile. Dans l'histoire du costume, comme dans l'histoire générale de la culture bulgare, s'entre-croisent quelques courants — thrace, slave, protobulgare et byzantin. L'Etat bulgare a été créé comme une union des Protobulgares venus aux Balkans et les tribus slaves locales. Lors de la fondation de cette union, aux Bulgares ont été confiés le commandement militaire et la défense du territoire de l'Etat, par suite de quoi le vêtement militaire des Protobulgares a été conservé assumant, toutefois, au fur et à mesure, des éléments du vêtement militaire slave. Chez les femmes, par contre, le costume slave comme plus fonctionnel dans les conditions d'une vie sédentaire, remplace graduellement le costume protobulgare. Les sources dont nous puisons des données sur le vêtement protobulgare sont les monuments reproduits dans les illustrations (No 2, 3, 4, 5, 6, 8).

Après la conversion des Bulgares au christianisme, le costume byzantin impérial devient la tenue officielle de la Cour bulgare, mais seulement dans les cas solennels. Les renseignements fournis par les chroniqueurs, voyageurs et autres (l'évêque de Crémone Liutprande, Léon le Diacre, le Continuateur de Théophane, Ibrahim-ibn-Iakoub, Jean Skilitza, etc.) établissent que, dans la vie quotidienne, le seigneur et les courtisans préféraient le vêtement en peau „de coupe bulgare“, commode pour la chasse et l'équitation.

Pendant cette période, le costume populaire n'est pas influencé de modes byzantines.

Deuxième partie. Le costume bulgare à l'époque du féodalisme développé. Le XI^e et le XII^e siècles sont des siècles du joug byzantin. Les féodaux locaux imitaient, à cette époque, le costume aristocratique byzantin, qu'ils ont complètement adopté. Le costume populaire n'a pas subi des changements sensibles. Quelques éléments seulement du costume aristocratique byzantin parviennent à lui par l'intermédiaire du vêtement seignorial, qui sont fortement modifiés d'après les exigences de vie, du goût et des possibilités matérielles du peuple.

Des monuments précieux de cette période sont les portraits muraux du roi Constantin-Assen (1257—1277) et de la reine Irène, dans l'église de Boyana (illustration 11), et du sébastocrator Kaloïan et de sa femme Dessislava (illustration 13). Le roi Constantin-Assen est représenté en costume solennel, en ornat royal complet — couronne, loros, sceptre d'or et „akakia“, tandis que le portrait de Dessislava, qui est un des monuments les plus remarquables de l'art bulgare du XIII^e siècle, fournit en même temps des données exceptionnellement précieuses sur le développement du costume. Il montre que, contrairement au costume royal de cérémonie, qui a conservé la solennité sévère byzantine, le costume de la classe dirigeante a subi des influences de la mode occidentale, empruntées probablement par Constantinople. Dessislava porte la barbette à la mode que porte également Irène quoique cette dernière soit reine.

D'autres peintures murales de l'église de Boyana contiennent des données sur la vie et sur le vêtement du peuple du XIII^e siècle, dont l'élément fondamental est la longue tunique, descendant jusqu'à la terre chez les femmes et jusqu'au milieu des mollets chez les hommes.

Le XIV^e siècle est plus riche en sources, qui sont beaucoup plus nombreuses que celles du XIII^e siècle, à savoir: le portrait du roi Ivan-Alexandre (1331—1371) dans le monastère de Batchkovo (illustration 16), des portraits de donateurs dans

Akakia — un petit sac en cuir rouge contenant de terre symbolisant l'humilité.

les églises creusées dans les hauts rocs dominant la vallée du village Ivanovo (région de Roussé) (illustration 17), des portraits de donateurs inconnus dans la vieille église du village Kalotina (région de Sofia) (illustrations 18, 19), les portraits du despote Deyan, de sa femme Doya et des membres de leur famille — dans l'église Saint-Jean le Théologien, près le monastère de Zémen, village de Zémen, région de Pernik (illustration 20), des peintures murales dans l'église „Saints Pierre et Paul” du XIV^e siècle, à Véliko-Tirnov (illustration 21), les fresques murales des fouilles à Trapézitza, région de Véliko-Tirnov (illustrations 23, 24, 33, 36), des miniatures de la Chronique de Manassès et de l'évangile de Londres (illustrations 27, 28).

Le vêtement de type byzantin a été conservé pendant le XIV^e siècle toujours comme costume solennel royal, mais l'habillement de la classe dirigeante a subi de nombreux changements sous l'influence des modes européennes occidentales. Une particularité caractéristique de cette époque est la transformation fondamentale de la coupe du vêtement de dessus — la cape mi-ronde byzantine avec une tunique au-dessous, est remplacée par un manteau long, avec ou sans ouverture à travers toute la longueur de la partie antérieure et avec des manches longues, fendues dans leur partie supérieure afin de permettre d'en sortir les bras avec quoi les manches tombaient vides et servaient de décoration plastique du vêtement. La mode typique médiévale „mi-parti” est aussi présente.

Le vêtement de dessus féminin est porté toujours sans ceinture, les chapeaux et les coiffes sont jolis, représentatifs et d'une extrême variété.

Le costume du peuple, cependant, n'évolue ni facilement ni rapidement. Dans le costume masculin est conservé l'usage de porter les „nogavitzi” (chausses protobulgares et slaves), ainsi que des habits en peau. Mais la partie principale du vêtement reste toujours la tunique, qui chez les citoyens ordinaires est d'une moindre longueur, tandis que chez les boyards, elle est plus longue.

Troisième partie. Le costume bulgare du commencement du joug turc jusqu'à la Renaissance bulgare (XIX^e siècle). Pendant le XV^e siècle, le peuple bulgare n'a pas encore éprouvé le poids le plus dur de l'oppression ottomane. Les marques de la culture d'un peuple qui se trouvait au seuil de la Renaissance, sont toujours présentes. Les portraits de donateurs, conservés dans les monastères de Dragalevtzi et de Krémikovtzi (illustrations 37 et 40) en sont une preuve éloquente.

Mais au XVI^e siècle, la servitude jette dans la misère et l'obscurité le peuple bulgare. Les nouvelles conditions de vie créent de nouvelles formes dans l'habillement. Quoique les monuments de cette période fassent défaut, nombreuses sont les notes de voyage d'étrangers qui ont traversé les terres bulgares (Felix Petančič, Benedict Kuripešič, Benedetto Ramberti, Busbeck, Stephan Gerlach, etc.) et qui contiennent des renseignements isolés sur le costume bulgare, dont on peut juger que le fil qui liait le costume bulgare populaire de la fin de XIX^e siècle à l'aube de la Renaissance européenne, n'a pas été interrompu. L'unique monument figuratif du XVI^e siècle est le dessin d'amateur fait par Salomon Schweigger, inséré dans ses notices de voyage, fait en 1578.

Les monuments figuratifs conservés du XVII^e siècle (portraits de donateurs à l'église du village Dobarsko, région de Blagoevgrad (illustrations 44, 47) et au village d'Arbanassi, région de Véliko-Tirnov (illustration 48), ainsi que les monuments du début du XVIII^e siècle — les portraits de donateurs d'église du monastère de Glogéné (illustration 54) prouvent que, vers le milieu du XVIII^e siècle, le costume bulgare n'a toujours encore subi aucune influence turque. Des éléments insignifiants d'une telle influence peuvent être observés dans le costume des notables seulement, vers le milieu du XVIII^e siècle.

Quatrième partie. Le costume bulgare à l'époque de la Renaissance bulgare. Le XIX^e siècle est le siècle de la Renaissance bulgare. Les conditions politiques et économiques à cette époque créent une atmosphère favorable à des changements profonds. Le costume se trouve également sous une grande influence européenne qui pénètre généralement par la Russie. Dans les milieux des représentants de la Renaissance bulgare s'affirme la mode européenne, nommée chez nous „à la franga” („à la française”, vulgarisé) (illustrations 71, 72, 73).

De nombreux matériaux ethnographiques authentiques (costumes bulgares folkloriques, etc.), datant du XIX^e siècle, sont conservés et sauvegardés dans les musées bulgares. Leur variété est très riche, mais, en lignes générales, ils peuvent être groupés en quelques types fondamentaux. Les costumes masculins se divisent en deux types: le costume „blanc” et le costume „noir”, avec quelques spécimens mixtes, tandis que chez les femmes on distingue: le costume féminin à tablier (costume à un ou à deux tabliers), le costume à „soukmane” et à „saya”. Le costume blanc masculin est d'une époque plus ancienne, ainsi que le costume féminin à tablier où l'on trouve des traces de l'antique culture slave; le costume à „soukman” date d'une époque plus avancée, tandis que le costume féminin à „saya” est le plus récent (illustrations: 77, 78, 79, 81, 83, 91, 92).

Après la Libération de 1878, avec l'instauration des nouvelles conditions économiques et le développement de l'industrie, dans les costumes folkloriques pénètrent progressivement des matériaux de fabrique, étrangers jusque lors au vêtement populaire.

Après le 9 Septembre 1944, avec le changement radical des conditions économiques et politiques dans notre pays, une égalisation entre le costume de la ville et le costume du village se produit comme une conséquence naturelle de ces conditions. Les costumes folkloriques, conservés dans les collections ethnographiques restent toujours une source riche et inépuisable d'inspiration pour les créateurs dans le domaine de l'industrie textile et dans la mode.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Costumes masculin et féminin vieux-slaves.
L'illustration est faite d'après des descriptions d'anciens textes
2. Les vieilles femmes en pierre du village Endjékioï, aujourd'hui village de Zlatna-Niva, région de Choumen.
Musée de Choumen
3. Dessin sur pierre de l'époque du Premier Etat bulgare — Pliska. Musée archéologique — Sofia
4. Dessin sur pierre de l'époque du Premier Etat bulgare — Preslav
5. Commandant bulgare en costume de bataille.
Illustration d'après le relief de l'aiguière en or du trésor bulgare de Nagy Szent Mikloš — Hongrie. Musée historique des Beaux-arts de Vienne
6. Commandant bulgare en costume de chasse. Illustration d'après le relief de l'aiguière en or du trésor bulgare de Nagy Szent Mikloš — Hongrie. Musée historique des Beaux-arts de Vienne
7. Prince Boris I.
Illustration d'après une miniature du prince Boris I de l'Evangile de Constantin de Preslav. Musée historique de Moscou
8. Des Bulgares païens massacrent des chrétiens.
Illustration d'après une miniature du „Ménologe“ de Basile II — Vatican
9. Roi et reine bulgares en costume quotidien (non représentatif) du milieu du XIII^e siècle.
Illustration d'après les portraits des donateurs — le roi Michel-Assen et sa mère Irène dans l'église „S^t Archange Michel“, dans la ville de Kostour (1246—1253)
10. Costumes masculin, féminin et d'enfant — citoyens du XIII^e siècle. Illustration d'après les peintures murales de l'Eglise de Boyana
11. Le roi Constantin-Assen et la reine Irène.
Illustration d'après les portraits muraux du roi Constantin-Assen et sa femme Irène dans l'église de Boyana
12. Schéma de la mise de la ceinture de l'ornat royal — loros
13. Sébastocrator Kaloïan et Dessislava.
Illustration d'après les portraits des donateurs — sébastocrator Kaloïan et de sa femme Dessislava, dans l'église de Boyana
14. Costume solennel bulgare de boyard (de sébastocrator) du milieu du XIII^e siècle (masculin et féminin).
Illustrations d'après les portraits célèbres des donateurs sébastocrator Kaloïan et son épouse Dessislava (1259) dans l'église de Boyana
15. Ivan Koukouzel — compositeur et chanteur bulgare.
Illustration d'après une miniature du XIII^e — XIV^e siècle
16. Le roi Ivan-Alexandre.
Illustration d'après le portrait mural du roi Ivan-Alexandre dans l'ossuaire du monastère de Batchkovo
17. Portrait de donatrice.
L'illustration est recréée d'après des fragments du portrait mural de donatrice anonyme de „l'église en ruines“, au village d'Ivanovo, région de Roussé
18. Donatrice et son enfant.
L'illustration est faite d'après le portrait en groupe de l'ancienne église au village de Kalotina, région de Sofia
19. Donateurs bulgares du XIV^e siècle.
Illustration d'après le portrait en groupe de donateurs de l'ancienne église au village de Kalotina, région de Sofia
21. Costume bulgare de boyard du XIV^e siècle.
L'illustration est faite d'après des fragments conservés du portrait en groupe de donateurs, qui se trouve sur le mur septentrional de l'église „Saint Nicolas“, village de Kalotina, région de Sofia
20. Doya, épouse du despote Deyan — XIV^e siècle.
Illustration d'après des fragments du portrait de donateur de Doya, à l'église „Saint Jean le Théologien“, dans le monastère de Zémen, village de Zémen, région de Pernik

22. Roi bulgare et ses soldats — XIV^e siècle.
Illustration d'après la peinture murale de l'église „Saints Pierre et Paul“ à Véliko-Tirnovο
23. Détail de costume de boyard et armes.
Illustration d'après un fragment de peinture murale du XIV^e siècle — Trapézitza, région de Véliko-Tirnovο
24. Détail de bouclier bulgare, costume militaire et armes du XIV^e siècle.
Illustration d'après un fragment de peinture murale. Trapézitza, région de Véliko-Tirnovο
25. Le garçon Saint Louka avec son père.
Illustration d'après une icône du XIV^e siècle (fragment) — monastère de Rila
26. Berger.
Illustration d'après une icône du XIV^e siècle (fragment) — monastère de Rila
27. Le despote de Kustendil — Constantin, avec sa femme et ses deux belles-sœurs.
L'illustration est faite d'après une miniature en couleurs de l'Evangile de Londres
28. Le roi Ivan-Alexandre avec sa femme Sara-Théodora et leurs deux fils.
L'illustration est faite d'après une miniature en couleurs de l'Evangile de Londres
29. Roi et reine bulgares, costume représentatif et ornat du XIV^e siècle (de la deuxième période du règne du roi Ivan-Alexandre).
L'illustration est faite d'après des études des miniatures de l'Evangile de Londres et des peintures murales
30. Costume de despote bulgare (époque d'Ivan-Alexandre) et costume d'épouse de despote bulgare du XIV^e siècle.
Le costume du despote est recréé d'après une miniature de l'Evangile de Londres, représentant le despote de Kustendil, Constantin, gendre de Ivan-Alexandre. Le costume féminin est reproduit d'après des fragments de l'image de Doya (femme du despote Deyan) des portraits des donateurs à l'église „Saint Jean le Théologien“ du monastère de Zémen — village de Zémen, région de Pernik
31. Le roi Pètre et ses boyards.
Illustration d'après une icône du XIV^e siècle (fragment) — monastère de Rila
32. Les messagers du roi Pètre à Saint Jean de Rila.
Illustration d'après une icône du XIV^e siècle (fragment) — monastère de Rila
33. Détail de costume ecclésiastique.
Illustration d'après un fragment de peinture murale du XIV^e siècle — Trapézitza, région de Véliko-Tirnovο
34. Boucles d'oreilles médiévales, agrafes à ceinture, boutons et épingles à cheveux
35. Saint Dimitre tue le roi bulgare Kaloïan.
Illustration d'après une miniature d'Evangile du XIV^e siècle
36. Détail de costume militaire du XIV^e siècle.
Illustration d'après un fragment de peinture murale — Trapézitza, région de Véliko-Tirnovο
37. Radoslav Mavre avec sa femme et leurs fils.
L'illustration est faite d'après des fragments des portraits des donateurs à l'église près le monastère de Dragalevtzi
38. Costumes des notables bulgares de la deuxième moitié du XV^e siècle. Les costumes masculin et féminin sont recréés d'après des fragments des portraits des donateurs Radoslav Mavre et sa femme Vida, à l'église „La Sainte Vierge“ du monastère de Dragalevtzi (1476)
39. Costume de boyard bulgare et son épouse (ayant conservé leur pouvoir féodal pendant la servitude turque — fin de XV^e siècle). D'après les portraits des donateurs, le boyard sofioite Radivoï et sa famille, dans la vieille église du monastère de Krémikovtzi (1493).
40. Le donateur Radivoï avec sa femme et leurs deux enfants. L'illustration est faite d'après les portraits de peinture murale à l'église du monastère de Krémikovtzi
41. Costume de Bulgare et de femme bulgare de la région de Pirote, du XVI^e siècle.
L'illustration est prise des notes de voyage de Salomon Schweigger
42. Costume masculin et féminin de riches citoyens bulgares du début du XVII^e siècle.
Le costume masculin est recréé d'après les portraits des donateurs à l'église „Saint Théodore-Tiron et Saint Théodore-Stratilate“ au village de Dobarsko, région de Blagoevgrad (1614). Le costume féminin est recréé d'après des données des notes de voyage du Sieur Deshayes de Courmenin de 1621, et des études comparées de l'auteur.
43. Costume masculin de riches citoyens bulgares du milieu du XVII^e siècle.
D'après les portraits des donateurs Guéorgui et son fils Constantin de l'église du monastère de Batchkovo (1643)
44. Donateurs — citoyens du XVII^e siècle.
L'illustration est reproduite d'après les portraits muraux des trois donateurs (à gauche) de l'église „Saint Théodore-Tiron et Saint Théodore-Stratilate“ au village de Dobarsko, région de Blagoevgrad
45. Costume masculin et d'enfant de riches citoyens bulgares du XVII^e siècle. D'après les portraits des donateurs de l'église „La Nativité“ au village d'Arbanassi, région de Véliko-Tirnovο (1649)
46. Costume masculin et costume féminin de riches citoyens bulgares du milieu du XVII^e siècle.
Le costume masculin est recréé d'après un portrait de donateur anonyme de l'église „La Nativité“ au village d'Arbanassi, région de Véliko-Tirnovο (1632). Le costume féminin est recréé d'après des fragments de l'image d'Hélène, épouse de Matéi Bessarab de l'église „Saints Pierre et Paul“ à Svichtov (1633—1654) et d'après des études comparées de l'auteur
47. Donateurs — citoyens du XVII^e siècle.
L'illustration est faite d'après les portraits muraux des trois donateurs (à droite) de l'église „Saint Théodore-Tiron et Saint Théodore-Stratilate“ au village de Dobarsko, région de Blagoevgrad

48. Donateur du XVII^e siècle.
Illustration d'après le portrait mural de donateur anonyme à l'église „La Nativité” au village d Arbanassi, région de Véliko-Tirnov.
49. Costume de Bulgare et de femme bulgare de la région de Sofia du XVII^e siècle.
Illustration prise des Notices de voyage de Deshayes de Courmenin (1621)
50. Costume de riches citoyens bulgares d'environ la deuxième moitié du XVIII^e siècle. La figure de gauche est recréée d'après le portrait du donateur Hadji Vassili de Lovetch dans la chapelle „La Nativité du Saint Jean-Baptiste”, dans le monastère de Zographe au Mont Athos; la figure à droite est reproduite d'après le portrait du donateur Hadji Vassili dans l'église „La Dormition” du monastère de Zographe. Les deux portraits sont datés — le premier de 1768, le second de 1780
51. Illustration d'après le portrait du donateur Hadji Văltcho de Bansko dans la chapelle „Saint Ivan Rilski” au monastère de Hilendar, mont Athos
52. Costume d'été masculin bulgare de la fin du XVIII^e siècle.
Illustration d'après les portraits de deux donateurs anonymes du monastère de Zographe, Mont Athos
53. Costumes masculins de riches citoyens de la région de Tétéven, d'environ le début du XVIII^e siècle.
Illustration d'après la photo conservée de la peinture murale des donateurs de l'église du monastère de Glogéné
54. Costume masculin bulgare du XVIII^e siècle. Dessin d'après une photo prise de la peinture murale (ultérieurement détruite lors d'un accident) des donateurs à l'église du monastère de Glogéné
55. Portrait de Hadji Guéorgui de Kotel au monastère d'Ivion, Mont Athos.
L'illustration est faite d'après la copie faite par l'artiste-peintre Tzanko Lavrénov
56. Donateur anonyme du monastère Kastamonite au Mont Athos.
L'illustration est faite d'après la copie prise de l'artiste-peintre Tzanko Lavrénov
57. Donateur anonyme du monastère Kastamonite au Mont Athos.
L'illustration est faite d'après la copie de l'artiste-peintre Tzanko Lavrénov
58. Le citoyen de Koprivchitza Todor Dimov — 1864.
Illustration d'après le portrait du donateur Todor Dimov dans l'église „Saint Nicolas” à Koprivchitza
59. Costumes de riches Bulgares de Tétéven du début du XIX^e siècle.
L'illustration est reproduite d'après les portraits des donateurs Maria et Michaïl (Michel) Hadji-Matéovitch de la chapelle „Saints archanges Michel et Gabriel” dans le monastère de Rila. Les portraits sont peints par Dimitre T. Molérov et datent de 1835
60. Maria, Michaïl (Michel) et Ioan Hadji-Matéovitch de Tétéven (1835).
Illustration d'après leurs portraits de donateurs à la chapelle „Saints archanges Michel et Gabriel” dans le monastère de Rila
61. Todor Chr. Dougan et sa mère de Koprivchitza.
Illustration d'après les portraits des donateurs dans l'église principale du monastère de Rila (1844)
62. Petko Chr. Dougan et sa femme Rada de Koprivchitza.
Illustration d'après les portraits muraux des donateurs dans l'église principale du monastère de Rila (1844)
63. Costumes de riches citoyens de Koprivchitza, du milieu du XIX^e siècle.
Le costume masculin est recréé d'après le portrait du donateur Todor Chr. Dougan dans l'église principale du monastère de Rila, peint par Zacharie Zographe et daté de 1844.
Le costume féminin est reproduit d'après le portrait de la donatrice Rada, femme de Petko Chr. Dougan, d'auteur inconnu. Le portrait se trouve dans la même église et il est daté de 1844
64. Tchorbadi Vălko et sa femme Rada.
Illustration d'après les portraits des donateurs dans l'église principale du monastère de Rila
65. Le père Yané et la grand-mère Stéphana du village Babino, région de Kustendil.
Illustration d'après les portraits des donateurs de l'église principale du monastère de Rila (1841)
66. Petko Hadji-Nédeltchev et son fils.
Illustration d'après le portrait du donateur à l'église du monastère „Sainte Petka de Moldovie” près d'Assénovgrad (1840)
67. Femmes de tchorbadjis (notables) et paysannes du milieu du XIX^e siècle.
Illustration d'après un détail de la composition murale „Le Jugement dernier” de Zacharie Zographe à l'église „Saint Nicolas” du monastère de Batchkovo
68. Costumes de ville masculin et féminin de la fin de la première moitié du XIX^e siècle.
Le costume masculin est recréé d'après l'autopportrait de Zacharie Zographe à l'église „Saint Nicolas” dans le monastère de Batchkovo, de 1840, tandis que le costume féminin est recréé d'après des éléments empruntés de différents portraits de femmes en costumes de ville contemporains (Plovdiv, Samokov), peints par le même artiste
69. Costume masculin et féminin du milieu du XIX^e siècle, où l'on sent une grande influence de la mode européenne.
Le costume féminin est reproduit d'après le portrait d'Anastassia Hadji-Pentchéva, œuvre d'un peintre roumain du milieu du XIX^e siècle; le costume masculin est créé d'après des éléments de portraits et de photos
70. Pèlerins.
Illustration d'après un détail de la composition murale de Zacharie Zographe, qui se trouve sur le mur extérieur de l'abbaye du monastère de Batchkovo (milieu du XIX^e siècle)

71. Le portraitiste Pètre K. Valiov.
Illustration d'après son autoportrait mural dans l'église „Saint Georges" — village Goliamo Bélovo, région de Pazardjik (1852)
72. Le portraitiste Pètre K. Valiov.
Illustration d'après son autoportrait mural à l'église „Sainte Barbare" — village de Varvara, région de Pazardjik (1857)
73. Le portraitiste Zacharie Pop-Christov Radoykov.
Illustration d'après son autoportrait mural à l'église „Saint-Ivan le Précurseur" (1861)
74. Costume populaire masculin et costume „à la franga" du début de la deuxième moitié du XIX^e siècle.
Les costumes sont recréés d'après les portraits du donateur Michaïl Pop-Nikolovitch et d'après l'autoportrait du peintre Pètre Kostovitch Valiov, daté de 1852, et se trouvant à l'église du village Goliamo Bélovo, région de Pazardjik
75. Costumes masculin et féminin de ville des années soixante du XIX^e siècle.
Le costume masculin „à la franga" est recréé d'après l'autoportrait du peintre Zacharie Chr. Radoykov de 1864 qui se trouve à l'église „Saint Ivan le Précurseur" dans le village Karabounar, région de Pazardjik.
Le costume féminin (représentant une robe avec jupon — „Malakof") est recréé d'après une photo d'Anastassia Grigorova Danaïlova de Svichtov. La photo est datée de 1868
76. Costume folklorique masculin du type blanc.
Illustration d'après le portrait du donateur Galab Pétrou, à l'église „Sainte Petka" — village de Boguiovtsi, région de Sofia (1882)
77. Costume folklorique féminin à deux tabliers de la fin du XIX^e siècle du village de Tchoupréné, région de Vidin.
L'illustration est reproduite d'après le costume des collections du Musée municipal de Vidin
78. Costume folklorique féminin à deux tabliers et costume folklorique masculin du type noir de la région de Roussé, de la fin du XIX^e siècle.
L'homme porte un veston en ouate, un gilet de laine, une ceinture claire et un pantalon rétréci à la cheville. Sous l'influence de la ville, le costume est complété d'un parapluie.
L'illustration est créée d'après des photos
79. Costume folklorique masculin du type noir, du milieu du XIX^e siècle.
Illustration d'après le portrait de la donatrice Hadji Théodora et ses fils dans l'église du monastère de Troyan
80. Costume masculin du type blanc de la deuxième moitié du XIX^e siècle et costume féminin „soukman" d'hiver, de la fin du XIX^e siècle, région de Vidin.
L'illustration est faite d'après des exponats du Musée municipal de Vidin
81. Costume folklorique féminin du type „soukman" de la région de Sofia et costume folklorique masculin de Sofia.
La femme est en costume de „lazarka" (fille qui chante et danse en l'honneur de S^t Lazare) avec un ornement spécial sur la tête et porte un tablier de jeune-mariée. L'homme porte un vêtement foncé de Chóp (habitant de la Bulgarie Occidentale), des „bénévres" (chausses étroites) et bariolées.
L'illustration est reproduite d'après des photos et d'après des matériaux du Musée ethnographique de Sofia (de la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle)
82. Costume folklorique féminin d'été — avec „manofil", de la région de Tran, fin du XVIII^e siècle.
D'après un exponat du Musée ethnographique de Sofia.
Costume folklorique masculin du type blanc de la région de Tran.
D'après un exponat du XIX^e siècle de la collection du Musée ethnographique de Sofia
83. Costume folklorique contemporain féminin du type „soukman" de Batak (soukman avec manches longues).
L'illustration est faite d'après des recherches de l'auteur faites sur place (1960)
84. Costume folklorique féminin de Gabrovo, de la fin du XIX^e siècle. Costume folklorique masculin du type noir de la région de Karnobat, fin du XIX^e siècle.
Les illustrations sont faites d'après des exponats du Musée ethnographique de Sofia
85. Costume folklorique féminin de Podvis, région de Karnobat, de la fin du XIX^e siècle.
L'illustration est faite d'après un costume conservé dans le Musée ethnographique de Sofia
86. Costume folklorique féminin de Koprivchitzade de la fin du XIX^e siècle.
Soukman noir en drap avec un ornement en couleur de soie sur le corsage et la jupe; chemise garnie de dentelles; agrafes en argent et veste courte avec des fourrures de renard; coiffe garnie de dentelles.
L'illustration est faite d'après un costume du Musée ethnographique de Sofia
87. Costume féminin à saya contemporain.
L'illustration est faite d'après un costume — possession privée du village de Soussam, région de Haskovo
88. Costume féminin à saya du village de Klokochnitza, région de Haskovo, fin du XIX^e siècle.
L'illustration est reproduite d'après un costume, conservé au Musée ethnographique de Sofia
89. Costume féminin de ville — 1880—1885 (mode tournure).
Costume masculin de ville d'environ 1880.
L'illustration est faite d'après des photos provenant de Roussé et Svichtov
90. Costume de ville de 1900.
L'illustration est faite d'après des photos provenant de Plovdiv

91. Saya d'été de la région de Gumurdjina, portée jusqu'au début du XX^e siècle.

L'illustration est faite d'après un costume authentique

92. Costume folklorique féminin et costume folklorique masculin du type blanc du village de Vidbol, région de Vidin, du début du XX^e siècle, ayant subi une forte influence bourgeoise dans les matériaux, dans la coupe et dans les détails.

Le tablier féminin est en velours avec un ornement de matériaux de fabrique (cordons, dentelles). La chemise est un peu plus longue de la jupe du costume, garnie de dentelles à la machine, la partie supérieure du costume est remplacée par une blouse urbaine suivant la mode de la première dizaine du XX^e siècle. Le costume masculin est en étoffe tissée à la main dont on prépare en général le costume du type blanc, mais il est de coupe du costume bourgeois, tandis que la chemise est en drap tissé à la main, mais garnie de dentelles de fabrique. Seuls le bonnet en fourrure et la ceinture sont restés non influencés.

L'illustration est recréée d'après une photo de la première dizaine du XX^e siècle

93. Costumes nationaux masculin et féminin de Bansko. Fin du XIX^e siècle. D'après des recherches de l'auteur faites sur place

A HISTORY OF BULGARIAN COSTUME

by Venera Naslednikova

SUMMARY

This work represents an attempt to trace back the history of Bulgarian costume from the foundation of the Bulgarian state up till the beginning of the 20th century. It is supplied with rich illustrative material. The black-and-white illustrations are exact reproductions from such authentic sources as exist; the colour ones, which have been re-created from surviving sources, aim to give a more complete visual idea of Bulgarian costume during the historical periods under review. The history of Bulgarian costume is considered as a part of the whole cultural history, seen against the background of general historical development with the fullest possible comparative study of all surviving historical sources. The material in this book is divided into four parts.

Part One: Bulgarian costume during the epoch of early feudalism. It is difficult to re-create exactly the clothing of the time of the First Bulgarian Kingdom. Its general cultural history like its costume contains several interweaving trends — Thracian, Slav, Proto-Bulgarian and Byzantine. The Bulgarian State was founded as a union between the Proto-Bulgarians who had moved into the Balkan peninsula, on the one hand, and the local Slav tribes, on the other. When this union was formed, the Proto-Bulgarians were entrusted with the military command and defence of the territory of the state. For that reason the military garments of the Proto-Bulgarians were preserved and they gradually mixed with the Slav military attire. Women's Slav clothes, being more functional for the conditions of a sedentary way of life, little by little replaced Proto-Bulgarian women's clothing. Monuments have been used as sources for information on Proto-Bulgarians' attire (Nos 2, 3, 4, 5, 6, 8)¹.

When the Bulgarians were converted to Christianity, the Byzantine court costume was accepted by the Bulgarian court as an official tenue, but only for solemn occasions. The data given by some chroniclers, travellers, and others, such as Bishop Luitprando of Cremona, Leo the Deacon, Theofanes' successor, Ibrahim-ibn-Yackub, and Ioan Skilitza, indicate that for everyday life the sovereign and his courtiers preferred the leather clothes of 'Bulgarian cut', convenient for hunting and riding. Ordinary people's clothing of that period was not influenced by Byzantine fashions.

Part Two: Bulgarian costume during the epoch of advanced feudalism. The 11th and 12th centuries were the period of Byzantine domination. The local feudal lords copied the Byzantine aristocratic costume, which they fully accepted. Ordinary people's clothes did not change significantly. Only some elements of Byzantine aristocratic costume penetrated to their level via the Bulgarian boyars' attire, but these elements were strongly modified in accordance with the functional requirements, material resources and taste of the people.

Valuable pictorial records dating back to that period are: the mural portraits of Tsar Konstantin-Assen (1257—1277) with Tsaritsa² Irina in Boyana church (11), and Sebastocrator³ Kaloyan with his wife Dessislava (13) in the same church. Tsar Konstantin-Assen is painted in full dress with Tsar's full regalia — crown, 'loros'⁴, gold sceptre and 'akakia'⁵. The portrait of Dessislava, which is one of the most remarkable art records of the 13th century contains exceptionally valuable data on the development of costume. It indicates that by contrast with the Tsar's ceremonial costume which preserved full Byzantine solemnity, the attire of the ruling class was influenced by western fashions borrowed probably by way of Constantinople. Dessislava wore the fashionable chin-ribbon which Irina also wore, though she was a Tsaritsa.

Other mural paintings in Boyana church contain data on ordinary people's costume from the 13th century. The basic part of their clothing was the tunic which fell to the ground in women's attire and reached the calf of the leg in men's garments.

For the study of Bulgarian costume of the 15th century there are more numerous and richer sources — the portrait

¹ These numbers refer throughout to the illustrations.

² Tsar and Tsaritsa — Bulgarian titles for King and Queen.

³ Sebastocrator — Byzantine title for Prince.

⁴ 'loros' — wide ribbon, symbol of Tsar's power.

⁵ 'akakia' — a small bag of red leather with soil in it, symbol of Christian humility.

of Tsar Ivan-Alexander (1331—1371) in Bachkovo monastery (16), donors' portraits in the cavern-churches near Ivanovo, Roussé district, the portraits of unknown donors in the old church of Kalotina village, Sofia district (18 and 19), the portraits of Despot Deyan, his wife Doya and members of their family in the Church of St John Bogoslov (The Theologian) in the monastery of the village of Zemen, Pernik district (20), the mural paintings in the 14th century Church of Sts Peter and Paul, Veliko Turnovo (22), the mural paintings found in excavations at Trapezitsa, Veliko Turnovo (23, 24, 33 and 36), the miniature portraits in the *Manasses' Chronicle* and the *London Gospel* (27 and 28).

Clothing of Byzantine type survived right into the 14th century, e. g. the Tsar's full ceremonial dress. The attire of the ruling classes, however, underwent certain changes, chiefly under the influence of western fashions. Characteristic here is the basic change in the pattern of the top garment — the semi-circular Byzantine mantle with a tunic under it was replaced to a large extent by a long top garment with or without an opening along the whole front part and with long sleeves that had a slit in their upper part through which the hand could be extended. The typical mediaeval fashion of 'mi-parti' had arrived.

The women's top garment was always worn without a belt. The hats and kerchiefs are particularly characteristic and outstanding for their variety and beauty.

Ordinary people's clothes did not change quickly or easily. The Slav and Proto-Bulgarian 'nogavitsa'¹ survived in men's clothes and leather garments continued to be worn. A basic part of the clothing was still the tunic, which ordinary townsfolk wore shorter than the boyars.

Part Three. Bulgarian costume from the beginning of the Turkish domination up till the Bulgarian National Revival. In the 15th century the Bulgarian people had yet to suffer the cruel terror of Turkish oppression. Signs of the culture of a people which had crossed the threshold of the Renaissance were still apparent. The donors' portraits (37, 40) surviving in Dragalevtzi and Kremikovtsi Monasteries bear eloquent testimony to this.

In the 16th century, however, the yoke of servitude brought darkness and misery to the whole people. The new conditions of life created new forms of clothing. Although we lack pictorial monuments from that period, a number of itineraries written by foreigners who passed through the Bulgarian lands (Felix Petanžič, Benedikt Kuripešić, Benedetto Ramberti, Busbeck, Stephan Gerlach and others) contain fragmentary data which indicate that the thread of tradition running right back from the national costume of the end of the 19th century to the dawn of the Renaissance was never severed. The only pictorial record from the 16th century is the amateur drawing of Salomon Schweigger, inserted in his itinerary of 1578.

Pictorial records preserved from the 17th century, i. e. donors' portraits in the church of the village of Dobarsko, Blagoevgrad district (44 and 47), and in the church of the village of Arbanassi, Veliko Turnovo district — and, likewise, such records from the beginning of the 18th century as the donors' portraits in Glozheneh Monastery (54) prove that up till the middle of the 18th century there were no traces of Turkish influence on Bulgarian costume. Insignificant elements of such an influence can be found in the attire of rich townsfolk about the middle of the 18th century at the earliest.

Part Four: Bulgarian costume during the epoch of the Bulgarian National Revival. The 19th century brought the Bulgarian National Revival. The political and economic conditions of that time determined the fundamental changes in clothing which was marked by strong European influence penetrating chiefly by way of Russia. Popular among the Bulgarian educators and intellectuals was the European fashion called 'à la franga', i. e. 'in French fashion' (71, 72, 73).

Abundant ethnographical materials on 19th century Bulgarian national costumes have survived. These are extremely variable but in general they can be classified according to several basic types. Men's garments are divided by districts into 'white clothes' and 'black clothes' costumes. There are several mixed types. Women's clothes are of the apron (one-apron and two-apron), 'sukman'² and 'saya'³ types. The men's 'white clothes' costume is the older of the two types. The apron type costume is the oldest among the women's clothes; the 'sukman' type is newer; comparatively the most recent is the 'saya' (77, 78, 81, 83, 91 and 92).

After the Liberation, due to the new economic conditions and development of industry, new manufactured materials which were till then unknown in the national costume began to penetrate gradually in it.

After the Ninth of September 1944, the fundamental political and economic changes in Bulgaria produced a rapid levelling of clothes in town and in village alike. The national costumes now preserved in the ethnographic collections are rich sources for creating new patterns in textile fabrics and fashion styles.

¹ 'nogavitsa' — a kind of sock resembling a trouser-leg.

² 'sukman' — a dress, usually sleeveless, which is put on over head.

³ 'saya' — upper garment of a woman which is opened along the whole front part and is put on like a coat.

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Old-Slav male and female costumes.
Drawing from written description.
2. Stone idols from the village of Endzhekyoi (now the village of Zlatna Niva), Shoumen district, Shoumen Museum.
3. Drawing on a stone from the First Bulgarian Kingdom.
Pliska. National Archaeological Museum, Sofia.
4. Drawing on a stone from the First Bulgarian Kingdom at Preslav.
5. Bulgarian chieftain in military costume.
Drawing after the relief on the gold jug from the Bulgarian Treasure of Nagy Szent Miklós in Hungary. Kunstgeschichte Museum, Vienna.
6. Bulgarian chieftain in hunting costume.
Drawing after the relief on the gold jug from the Bulgarian treasure of Nagy Szent Miklós, Hungary. Same place.
7. Prince Boris I.
Drawing after a miniature portrait of Prince Boris I from the Homily Gospel by Konstantin Preslavski. Historical Museum, Moscow.
8. Bulgarian heathens kill Christians.
Drawing after a miniature from the 'Menology' of Basil II, in the Vatican.
9. Bulgarian Tsar and Tsaritsa in everyday costumes (mid-13th century). After the donors' portraits of Tsar Mihail Assen and his mother Irina in the Church of St Michael the Archangel in the town of Kostur (1246—1253).
10. Male, female and child's costumes of townsfolk. 13th century. Drawing after mural portraits in Boyana Church.
11. Tsar Konstantin Assen and Tsaritsa Irina.
Drawing after the mural portraits of Tsar Konstantin Assen and his wife Irina in Boyana Church.
12. Pattern for girdling on the belt of the Tsar's emblem, the 'loros'.
13. Sebastocrator Kaloyan and Dessislava.
Drawing after the donors' portraits of Sebastocrator Kaloyan and his wife Dessislava in Boyana Church.
14. Male and female formal costumes of Bulgarian boyars (Sebastocrators). Mid-13th century.
After the well-known donors' portraits of Sebastocrator Kaloyan and his wife Dessislava (1259) in Boyana Church.
15. Ivan Koukouzel — Bulgarian singer and composer.
Drawing after a miniature (13th — 14th century).
16. Tsar Ivan Alexander.
Drawing after the mural portrait of Tsar Ivan Alexander in the ossuary of Bachkovo Monastery.
17. Portrait of a woman-donor.
The drawing is reproduced after fragments of the mural portrait of an unknown woman-donor in the Church-in-Ruins ('Saborenata Tsurkva') in the village of Ivanovo, Roussé district.
18. Woman-donor with her child.
Drawing after the group portrait in the Old Church, Kalotina village, Sofia district.
19. Bulgarian donors (14th century).
Drawing after the group portrait. Same place.
20. Despot Deyan's wife Doya. 14th century.
Drawing after fragments of the donor's portrait of Doya in St Ioan Bogoslov (the Theologian) Church in Zemen Monastery — the village of Zemen, Pernik district.
21. Bulgarian boyars' costumes (14th century).
Drawing after the fragments surviving from the group portrait of donors on the western wall of St Nicholas Church, also in Kalotina.

22. Bulgarian Tsar and his warriors. 14th century.
Drawing after a mural painting in the Church of Sts Peter and Paul, Veliko Turnovo.
23. Detail of boyar's costume and arms.
Drawing after a mural fragment. 14th century. Trapezitsa, Veliko Turnovo.
24. Detail of a Bulgarian shield, military costume and arms. 14th century.
Drawing after a mural fragment. Trapezitsa, Veliko Turnovo.
25. The boy St Luke with his father.
Drawing after an icon. 14th century. Fragment. Rila Monastery.
26. A shepherd.
Drawing after an icon. 14th century. Fragment. Rila Monastery.
27. Konstantin, Despot of Kyustendil, with his wife and her two sisters.
Drawing after a colour miniature from the London Gospel.
28. Tsar Ivan Alexander with his wife Sara-Theodora and their two sons.
Drawing after a colour miniature from the London Gospel.
29. Bulgarian Tsar and Tsaritsa in full dress. 14th century (second period of Tsar Ivan Alexander's reign).
Drawing after studies of miniatures from the London Gospel and mural paintings.
30. Bulgarian despot's costume (from the time of Tsar Ivan Alexander) and costume of Bulgarian despot's wife. 14th century.
The Despot's costume is reproduced after a miniature from the London Gospel, representing Konstantin, the Despot of Kyustendil (son-in-law of Tsar Ivan Alexander). Female costume — after fragments of Doya's image (Despot Deyan's wife) from the donor's portrait in St Ioan Bogoslov's Church, Zemen Monastery, the village of Zemen, Pernik district.
31. Tsar Petar and his boyars.
Drawing after an icon from the 14th century (fragment). Rila Monastery.
32. Tsar Petar's envoys to St Ivan Rilski.
Drawing after an icon from the 12th century. Fragment. Rila Monastery.
33. Detail of ecclesiastical costume.
Drawing after a fragment of a mural painting. 14th century. Trapezitsa, Veliko Turnovo
34. Bulgarian mediaeval ear-rings, buckles, buttons and hair pin.
35. St Dimitar kills the Bulgarian Tsar Kaloyan.
Drawing after a Gospel miniature. 16th century.
36. Detail of a military costume. 14th century.
Drawing after a mural fragment. Trapezitsa, Veliko Turnovo
37. Radoslav Mavar with his wife and their sons.
Drawing after fragments of the donors' portraits in the Church of Dragalevtsi Monastery.
38. Costume of a Bulgarian notable. Second half of the 15th century.
The male costume, as well as the female, is reproduced after fragments from the portraits of the donors Radoslav Mavar and his wife Vida in the Church of the Holy Virgin, Dragalevtsi Monastery (1476).
39. Costume of a Bulgarian boyar and his wife (who continued to enjoy feudal power during the Turkish domination up till the end of the 15th century).
After the donors' portraits of the Sofia boyar Radivoi and his family in the old church of Kremikovtsi Monastery (1493).
40. The donor Radivoi with his wife and their two children.
Drawing after the mural portraits in the church of Kremikovtsi Monastery.
41. Costumes of Bulgarian man and woman from Pirot district. 16th century.
Drawing from Salomon Schweigger's itinerary.
42. Male and female costumes of wealthy Bulgarian townfolk.
Beginning of the 17th century.
The male costume is reproduced from donors' portraits in the Church of Sts Theodor Tiron and Theodor Stratilat, village of Dobarsko, Blagoevgrad district (1614). The female costume is re-created after data from the itinerary by Deshayes de Courmenin (1621) and from the author's original comparative research.
43. Male costume of wealthy Bulgarian townfolk. Mid-17th century.
After the donor's portrait of Georgi and his son Konstantin in the church of Bachkovo Monastery (1643).
44. Donors. Townfolk. 17th century.
Drawing after the mural portraits of the three donors (left side) in the Church of Sts Theodor Tiron and Theodor Stratilat, village of Dobarsko, Blagoevgrad district.
45. Man's and child's costumes of wealthy Bulgarian townfolk. 17th century.
After the donors' portraits in the Nativity Church, village of Arbanassi, Veliko Turnovo district (1649).
46. Male and female costumes of wealthy Bulgarian townfolk. Middle 17th century.
The male costume is reproduced after the portrait of an unknown donor in same Nativity Church, Arbanassi (1632). The female costume is reproduced from fragments of the figure of Elena, wife of Matei Bessarab (1633—1654), in the Church of Sts Peter and Paul, Svishtov, and from the author's own comparative research.
47. Donors. Townfolk. 17th century.
Drawing after the mural portraits of the three donors (right side) in the Church of Sts Theodor Tiron and Theodor Stratilat,

48. Donor of the 17th century.
Drawing after the mural portrait of an unknown donor in the Nativity Church, village of Arbanassi, Veliko Turnovo district.
49. Costumes of Bulgarian man and woman of Sofia district. 17th century.
Drawing from the itinerary by Deshayes de Courmenin (1621).
50. Costumes of wealthy Bulgarian townfolk. About second half of the 18th century.
The left figure is reproduced after the donor's portrait of Hadji-Vassili of Lovech in the Chapel of the Birth of St John the Baptist, Zograf Monastery, Mt Athos. The figure on the right is reproduced after the donor's portrait of Hadji-Vassili in the Assumption Church, Zograf Monastery. The first portrait dated 1768, the second — 1780.
51. Drawing after the donor's portrait of Hadji-Vulcho in the St Ivan Rilski Chapel, Hilendar Monastery, Mt Athos.
52. Bulgarian male summer costume. End of 18th century.
Drawing after the portraits of two unknown donors in Zograf Monastery, Mt Athos
53. Male costumes of wealthy townfolk of Teteven district. About the beginning of the 18th century.
Drawing after a photo of the mural painting of donors in Glozheneh Monastery, which were in the meantime destroyed.
54. Bulgarian male costumes. 18th century. Same source.
55. Portrait of Hadji-Georgi of Kotel, Iviron Monastery, Mt Athos.
Drawing after the copy by the artist Tsanko Lavrenov.
56. Unknown donor of Kastamonitou Monastery, Mt Athos. Same source.
57. Unknown donor of Kastamonitou Monastery, Mt Athos. Same source.
58. Todor Dimov from Koprivshtitsa (1864).
Drawing after the donor's portrait of Todor Dimov in St Nicholas' Church, Koprivshtitsa.
59. Costumes of wealthy Bulgarian townfolk from Teteven. Beginning of the 19th century.
Drawing after the donors' portraits of Maria and Mihail Hadji-Mateovich in the Chapel of Sts Michael and Gabriel the Archangels, Rila Monastery. Portraits painted by Dimitar T. Molerov (1835).
60. Maria, Mihail and Ioan Hadji-Mateovich from Teteven (1835).
Drawing after the donors' portraits in the Chapel of Sts Michael and Gabriel the Archangels, Rila Monastery.
61. Todor Hristo Dougan from Koprivshtitsa with his mother.
Drawing after the donors' portraits in the Cathedral church of Rila Monastery.
62. Petko H. Dougan from Koprivshtitsa with his wife.
Drawing after the donors' mural portraits. Same church.
63. Costumes of wealthy Koprivshtitsa townfolk from the forties of the 19th century.
The male costumes is reproduced after the donors portrait of T. H. Dougan in the same church, painted by Zahari Zograf (the Painter) and dated 1844. The female costume is reproduced after the portrait of donor Rada, wife of H. Dougan, painted by unknown artist.
Same church. 1844.
64. Chorbadij¹ Vulko and his wife Rada.
Drawing after the donors' mural portraits. Same church.
65. Dyado² Yaneh and Baba² Stefana from the village of Babino, Kyustendil district.
Drawing after the donors' portraits. Same church. 1841.
66. Petko Hadji-Nedelchev and his son.
Drawing after the donor's portrait in the church of St Petka Moldovska Monastery near Assenovgrad (1840).
67. Wealthy women and peasant women from Plovdiv. Mid-19th century.
Drawing after a detail of the mural composition 'Last Judgement' by Zahari Zograf in St Nicholas' Church, Bachkovo Monastery.
68. Male and female costumes of Bulgarian townfolk. End of the first half of the 19th century.
The male costume is reproduced after the self-portrait of Zahari Zograf in St Nicholas Church, Bachkovo Monastery (1840).
The female costume is reproduced after details from figures of women, as painted by Zahari Zograf in Bachkovo Monastery in female costumes, existing in Plovdiv and Samokov at the time of the painter.
69. Costumes of Bulgarian townfolk from mid-19th century under strong influence of European fashion.
The female costume is reproduced after the portrait of Anastasiya Hadji-Penchevich, painted by a Rumanian artist about the middle of the 19th century. The male costume—after portraits and photos.
70. Pilgrims.
Drawing after a detail of the mural composition by Zahari Zograf which is painted on the outer wall of the Abbot's lodging in Bachkovo Monastery. Mid-19th century.
71. The painter Petar Kostovich Valyov.
Drawing after his mural self-portrait in St George's Church, village of Golyamo Belyovo, Pazardzhik district (1852).
72. The painter P. K. Valyov.
Drawing after his mural self-portrait in St Barbara Church, village of Varvara, Pazardzhik district (1857).
73. The painter Zahari Pop-Hristov Radoikov.
Drawing after his mural self-portrait in the Church of St Ivan Predtecha, village of Karabunar, Pazardzhik district (1861).

¹Chorbadij — title for squire or man of property.

²Titles of respect for grandfather and grandmother.

74. Male national costume and 'a la franga' costume ('in the French style') from the beginning of the second half of the 19th century.
Both date back to 1852 and are painted in the church of the village of Golyamo Belyovo, Pazardzhik district.
Costumes reproduced after the portraits of the donor Mihail Pop-Nikolovich and the self-portrait by the artist P. K. Valyov.
75. Costumes of Bulgarian townsfolk from the sixties of the 19th century. The male 'a la franga' costume is reproduced after the self-portrait of the artist Zahari Pop-Hristov Radoikov, painted in 1864 in the Church of St. Ivan Predtechia, the village of Karabunar, Pazardzhik district. The female costume with 'malakof' petticoat under the skirt is reproduced after a photo of Anastasiya Grigorova Danailova from the town of Svishtov.
The photo dated 1868.
76. Male 'white clothes' national costume.
Drawing after the donor's portrait of Galab Petrov in St. Petka's Church, the village of Bogoyovtsi, Sofia district (1882).
77. Female two-apron national costume from the end of the 19th century. Village of Chupreneh, Vidin district.
Drawing after a costume from the Vidin Museum collection.
78. Female two-apron national costume and male 'black clothes' costume from the end of the 19th century, Roussé district.
The man wears a wadded 'dzhamadan'¹, woollen 'elek'², light-coloured sash and shallow-seat 'poturi'³. An umbrella is added to his costume under influence of town fashions. Elements of both costumes composed from a photo.
79. Male 'black clothes' national costume from the middle of the 19th century. Drawing after the donor's portrait of Hadji Theodora and her sons in the church of Troyan Monastery.
80. Male 'white clothes' national costume from second half of the 19th century. Female winter 'sukman' from the end of the 19th century. Vidin district.
Drawing after patterns from the Vidin Museum collection.
81. Female costume ('sukman' type made of woollen cloth). The woman wears the costume of a 'lazarka' (St. Lazarus' day singer-dancer) with special head decoration and bridal apron. The man wears a dark 'menteh'⁴ (from Sofia district), white 'benevretsi'⁵ and coloured 'kolchatsi'⁶.
Drawing after photos and materials from the Ethnographical Museum, Sofia (the end of the 19th to the beginning of the 20th century.)
82. Female summer 'white clothes' national costume including 'manofil'⁷ Trun district. Dating probably from the end of the 18th century.
After pattern from the Ethnographical Museum — Sofia.
Male national costume, Trun district.
After a 19th century pattern from the collection of the Ethnographical Museum—Sofia.
83. Contemporary female national costume of 'sukman' type from Batak (long-sleeve 'sukman').
Drawing after the author's studies on the spot (1960).
84. Female national costume. The end of the 19th century. Gabrovo district.
Male 'black clothes' national costume. The end of the 19th century. Karnobat district.
Drawings after patterns from the Ethnographical Museum, Sofia.
85. Female national costume from village of Podvis, Karnobat district (the end of the 19th century).
Drawing after a costume in the Ethnographical Museum — Sofia.
86. Female national costume. The end of the 19th century. Koprivshtitsa.
Black woollen 'sukman' with silk colour decoration on bodice and skirts; chemise edged with 'keneh'⁸; silver buckles; jacket trimmed with fox fur; kerchief edged with 'keneh'.
Drawing after a costume from the Ethnographical Museum — Sofia.
87. Contemporary 'saya'.
Drawing after a female costume. Private property. Village of Sussam, Haskovo district.
88. 'Saya' from the village of Klokotnitsa, Haskovo district. The end of the 19th to the beginning of the 20th century.
Drawing after a female costume kept in the Ethnographical Museum, Sofia.
89. Townswoman's costume — of 'tournure' (1880—1885). Townsman's costume from about 1880.
Drawing after a photo from the towns of Roussé and Svishtov.
90. Town costume from 1900.
Drawing after a photo from the town of Plovdiv.

¹ 'dzhamadan' — a kind of jacket.

² 'elek' — male or female short sleeveless jacket.

³ 'poturi' — kind of wide breeches in male national costume.

⁴ 'menteh' — a short jacket, but longer than the 'elek'.

⁵ 'benevretsi' — tight breeches.

⁶ 'kolchatsi' — knee-guards sewn on the trousers.

⁷ 'manofil' — special summer white top garment like 'sukman'.

⁸ 'keneh' — kind of lace sewn with a needle.

91. Summer 'saya' from Gyumyurdzhina district, used till the beginning of the 20th century.
Drawing after an authentic costume.
92. Female two-apron national costume and male 'white clothes' costume from the village of Vidbol, Vidin district (the beginning of the 20th century) with strong town influence in fabric, cut and separate elements of the costume.
Female apron in velvet with manufactured passementerie decoration (ribbon and lace). The petticoat appears under the skirts of the 'brachnik'¹. It is decorated with manufactured lace. Above the waist the petticoat is replaced by a town blouse of the fashion from the first decade of the 20th century.
The male costume is made of home-woven cloth, of which the 'white clothes' national costume is tailored, but cut 'in town fashion'. The skirt is made of cotton material decorated with manufactured embroidery. Only the fur cap and sash-belt are free from urban influence. Drawing reproduced after a photo from first decade of the 20th century.
93. Male and female national costumes. Bansko district. The end of the 19th century. Drawing after the author's studies on the spot.

¹ 'brachnik' — pleated apron worn on hind part of the body.

GESCHICHTE DES BULGARISCHEN KOSTÜMS

Venera Naslednikova

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, die Geschichte des bulgarischen Kostüms von der Gründung des bulgarischen Staates bis zum Beginn des 20. Jahrhundert zu verfolgen und niederzuschreiben. Das Buch ist reich illustriert. Die schwarz-weißen Zeichnungen sind möglichst treue Wiedergabe erhaltener Quellen, die farbigen Abbildungen, dagegen, die nach authentischen Quellen geschaffen wurden, sollen eine umfassendere anschauliche Vorstellung von der Kleidung der Bulgaren in der behandelten historischen Periode vermitteln. Die Geschichte des bulgarischen Kostüms wird als Teil der allgemeinen Kulturgeschichte Bulgariens im Rahmen der historischen Entwicklung an Hand einer möglichst gründlichen vergleichenden Untersuchung aller noch erhaltenen historischen Quellen dargestellt. Der Stoff wird in vier Abschnitte aufgeteilt.

Erster Abschnitt: Das bulgarische Kostüm in der frühen Feudalzeit. Es ist schwierig, die Kleidung aus der Zeit des Ersten Bulgarischen Reiches genau zu rekonstruieren. Ebenso wie in der allgemeinen Kulturgeschichte Bulgariens, kreuzen sich in der Kostümgeschichte mehrere Einflüsse, nämlich thrakische, slawische, urbulgarische und byzantinische. Das Bulgarische Reich entstand durch ein Bündnis der auf der Balkanhalbinsel erscheinenden Urbulgaren mit den dort ansässigen slawischen Stämmen. Dabei oblag den Bulgaren die militärische Führung und die Verteidigung des Staatsgebietes, weshalb die Kleidung der altbulgarischen Krieger weitgehend erhalten blieb und auch die der slawischen Krieger bestimmend beeinflusste. Die slawische Frauenkleidung hingegen, die durch das sesshafte Leben der Slawen den praktischen Bedürfnissen besser entsprach, löste allmählich die urbulgarische Frauenkleidung ab. Beispiele der urbulgarischen Kleidung geben die Abbildungen 2, 3, 4, 5, 6 und 8.

Nach Annahme des Christentums durch die Bulgaren wurde die byzantinische Hoftracht zur repräsentativen Kleidung am bulgarischen Herrscherhof, jedoch trug man sie nur zu feierlichen Anlässen. Chronisten und Reisende, so der Bischof von Cremona, Luitprand, Leo Diakon, der Continuator Theophanis, Ibrahim-ibn-Jakub, Johannes Skilitzes u. a. berichten, daß der Herrscher und die Höflinge als Alltagsgewänder die für die Jagd und zum Reiten bequemere Lederkleidung „bulgarischen Zuschnitts“ bevorzugten.

Auf die Kleidung des Volkes hatte die byzantinische Mode zu jener Zeit keinen Einfluß.

Zweiter Abschnitt: Das bulgarische Kostüm im Feudalismus. Im 11. und 12. Jahrhundert stand Bulgarien unter byzantinischer Herrschaft. Die einheimischen Feudalherren ahmten die byzantinische Tracht der Adligen nach und übernahmen sie schließlich völlig. Die Kleidung des Volkes zeigte keine wesentlichen Veränderungen. Nur einzelne Elemente der byzantinischen Adelstracht wurden auf dem Wege über die bulgarischen Boljaren (Fürsten) übernommen, jedoch im Hinblick auf praktische Anforderungen, Geschmack und die materiellen Möglichkeiten des Volkes stark abgewandelt.

Aufschlußreiche Quellen aus dieser Zeit sind die Wandmalereien in der Kirche von Bojana mit den Porträts des Zaren Konstantin-Assen (1257—1277) und der Zarin Irina (Abb. 11), sowie des Sebastokrators Kalojan und seiner Gemahlin Dessislava (Abb. 13). Zar Konstantin-Assen wird im Festgewand und vollem Zarenornat — Krone, Loros, Goldzepter und Akakia — dargestellt. Das Bild des Dessislava, eines der bemerkenswertesten Kunstdenkmäler aus dem 13. Jahrhundert, gibt wertvolle Aufschlüsse über die Entwicklung der Kleidung. Es zeigt, daß die Kleidung der herrschenden Klasse im Unterschied zum zeremoniellen Zarengewand, welches die byzantinische Starre und Feierlichkeit beibehielt, westlichen Modeeinflüssen unterlag, die vermutlich über Konstantinopel nach Bulgarien gelangt waren. Dessislava trägt die modische Barbette, ebenso wie Irina, obwohl diese Zarin ist.

Andere Wandmalereien in der Kirche von Bojana geben Aufschluß über die Kleidung des Volkes im 13. Jahrhundert. Ihr Hauptbestandteil war die Tunika, die bei den Frauen bis zum Boden und bei den Männern bis zu den Waden reichte.

Die Kleidung der Bulgaren im 14. Jahrhundert ist durch zahlreichere und mannigfaltigere Quellen belegt: das Porträt des Zaren Ivan-Alexander (1331—1371) im Batschkovo-Kloster (Abb. 16); die Stifterbildnisse in den Felsenkirchen bei Ivanovo, Bezirk Russe (Abb. 17); die Porträts der unbekannten Stifter in der alten Kirche von Kalotina, Bezirk Sofia (Abb. 18, 19); die Porträts des Despoten Dejan und seiner Gemahlin Doja, sowie ihrer Angehörigen in der Kirche „Sveti Joan Bogoslov“ im Semen-Kloster, Semen, Bezirk Pernik (Abb. 20); die Wandmalereien in der Kirche „Sveti Peter i Pavel“ aus dem 14. Jahrhundert in Veliko Tirnovo (Abb. 22); die bei den Ausgrabungen in Trapesiza, Veliko Tirnovo, entdeckten Wandmalereien (Abb. 23, 24, 33 und 36), sowie die Miniaturen in der Chronik des Manasses und im Curzon-Evangelium, London (Abb. 27, 28).

Die Kleidung byzantinischen Typs hielt sich auch im 14. Jahrhundert als Prunkgewand der Zaren, während die Tracht der herrschenden Klasse zahlreiche Wandlungen erfuhr, vor allem unter dem Einfluß westeuropäischer Moden. Charakteristisch ist der grundlegend veränderte Zuschnitt des Obergewands: der halbrunde byzantinische Umhang über der Tunika wird weitgehend von einem langen, vorn teils knöpfbaren, teils geschlossenen Oberkleid verdrängt, dessen Ärmel oben einen Schlitz zum Durchstecken der Arm haben. Verbreitet ist auch die typisch mittelalterliche Mode des „Mi-parti“.

Die Frauenkleider wurden nicht gegürtet, Hüte und Kopftücher waren außerordentlich vielfältig, reich verziert und repräsentativ.

In der Kleidung des Volkes machten sich nur zögernd Veränderungen bemerkbar. Die Männer trugen weiterhin die slawischen und urbulgarischen „Nogavizi“ (Beinlinge), sowie die alte Lederkleidung. Hauptbestandteil blieb die Tunika, die bei den Bürgern kürzer war als bei den Boljaren.

Dritter Abschnitt: Das bulgarische Kostüm vom Anfang der Türkenherrschaft bis zur Zeit der nationalen Wiedergeburt. Im 15. Jahrhundert bekam das bulgarische Volk noch nicht die ganze Härte des türkischen Jochs zu spüren. Noch immer waren Merkmale der Kultur eines Volkes vorhanden, das an der Schwelle der Renaissance gestanden hatte. Das bezeugen die erhaltenen Stifterbildnisse in den Klöstern von Dragalevzi und Kremikovzi (Abb. 37 und 40). Im 16. Jahrhundert aber brachte die Fremdherrschaft Dunkelheit und Not über das Volk. Die neuen Lebensbedingungen schufen auch neue Formen in der Kleidung. Aus dieser Zeit liegen keine bildlichen Darstellungen vor, doch einige spärliche Angaben von Ausländern, die damals das bulgarische Gebiet bereisten (Felix Petančić, Benedikt Kuripešić, Benedetto Ramberti, Busbeck, Stephan Gerlach), weisen darauf hin, daß der Faden, der sich in der Volkstracht vom Anbruch der Renaissance bis am Ende des 19. Jahrhunderts zieht, nicht abriß. Der einzige bekannte bildliche Beleg aus dem 16. Jahrhundert ist eine Liebhaberzeichnung in der Reisebeschreibung Salomon Schweiggers vom Jahre 1578.

Die Zeugnisse aus dem 17. Jahrhundert — Stifterporträts in den Kirchen von Dobersko, Bezirk Blagoevgrad (Abb. 44, 47), und Arbanassi, Bezirk Veliko Tŕrnovo (Abb. 48), sowie auch die Bilder des beginnenden 18. Jahrhunderts — Stifterporträts im Kloster Gloshe (Abb. 54) — lassen erkennen, daß bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in der bulgarischen Kleidung keinerlei türkische Einflüsse vorhanden waren. Erst zu diesem Zeitpunkt sind einige unbedeutende türkische Elemente zu beobachten, und zwar in der Kleidung der reichen Bürger.

Vierter Abschnitt: Das bulgarische Kostüm in der Zeit der nationalen Wiedergeburt. Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert der bulgarischen nationalen Wiedergeburt. Die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse schufen damals Voraussetzungen für tiefgreifende Veränderungen in der Kleidung, welche starken europäischen, hauptsächlich über Rußland eindringenden Einflüssen unterworfen war. Vor allem die Verfechter der nationalen Wiedergeburt und die Intelligenz neigte zur europäische Mode, die man „à la franga“ nannte (Abb. 71, 72, 73).

Aus dem 19. Jahrhundert liegt ein umfangreiches ethnographisches Material über die bulgarischen Volkstrachten vor. Sie sind sehr mannigfaltig, können aber in ihren Grundzügen auf einige hauptsächliche Typen zurückgeführt werden. Die Männertrachten teilen sich in „weiße“ und „schwarze“, sowie einige Mischformen; bei den Frauen unterscheidet man Schürzentrachten (mit einer oder zwei Schürzen), Sukmantrachten und Sajatrachten. Von den männlichen Trachten ist die weiße die ältere, von den weiblichen die Schürzentracht, die altslawische Merkmale hat. Neuer ist die Sukmantracht, und die neueste ist die Sajatracht (Abb. 77, 78, 81, 83, 91, 92).

Nach der Befreiung von der Türkenherrschaft wurden infolge der neuen wirtschaftlichen Verhältnisse und der industriellen Entwicklung allmählich fabrikgefertigte Stoffe verwendet, die bis dahin in der Volkstracht unbekannt waren.

Nach dem 9. September 1944 gestatteten die grundlegenden wirtschaftlichen und politischen Umwälzungen im Land sehr bald eine Angleichung in der Kleidung der Städter und Dorfbewohner. Die in den ethnographischen Sammlungen aufbewahrten Volkstrachten dienen als reiche Quelle für neue Muster und Formen in der Textilindustrie und in der Mode.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Altslawische Männer- und Frauentrachten. Nach zeitgenössischen Beschreibungen.
2. Die steinernen Frauen von Endeshkjoj, heute Slatna niva, Bezirk Schumen. Museum Schumen.
3. Steinzeichnung aus der Zeit des Ersten Bulgarischen Reiches, Pliska. Archäologisches Museum, Sofia.
4. Steinzeichnung aus der Zeit des Ersten Bulgarischen Reiches, Preslav.
5. Bulgarischer Heerführer in Kriegskleidung. Nach einem Relief auf der goldenen Kanne des bulgarischen Schatzes von Nagy Szent Miklós, Ungarn. Kunsthistorisches Museum, Wien.
6. Bulgarischer Heerführer in Jagdkleidung. Nach einem Relief auf der goldenen Kanne des bulgarischen Schatzes von Nagy Szent Miklós, Ungarn. Kunsthistorisches Museum, Wien.
7. Fürst Boris I. Nach einer Miniatur im Evangelium des Konstantin Preslavski. Historisches Museum, Moskau.
8. Die bulgarischen Heiden erschlagen die Christen. Nach einer Miniatur vom „Minaios“ Basileos 'II. Vatikan.
9. Bulgarisches Zarenpaar im Alltagsgewand aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Nach den Stifterporträts des Zaren Michail-Assen und seiner Mutter Irina in der Kirche „Sveti Archangel Michail“ in Kostur (1246—1253).
10. Männer-, Frauen- und Kinder- Bürgerkleidung vom 13. Jahrhundert. Nach Wandmalereien in der Kirche von Bojana.
11. Zar Konstantin-Assen und Zarin Irina. Nach ihren Porträts in der Kirche von Bojana.
12. Schema für das Knüpfen des Gürtels am Zarenornat (Loros).
13. Sebastokrator Kalojan und Dessislava. Nach den Stifterbildnissen in der Kirche von Bojana.
14. Bulgarisches Boljaren-Festgewand (Sebastokratorengewand) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts (Männer- und Frauentracht). Nach den bekannten Stifterbildnissen des Sebastokrators Kalojan und seiner Gemahlin Dessislava in der Kirche von Bojana (1259).
15. Ivan Kukuzel, ein bulgarischer Tondichter und Sänger. Nach einer Miniatur aus dem 13. oder 14. Jahrhundert.
16. Zar Ivan-Alexander. Nach einem Wandbild in der Grabkirche des Batschkovo-Klosters.
17. Bildnis einer Stifterin. Nach Fragmenten eines Wandbildes in der „eingestürzten Kirche“ in Ivanovo, Bezirk Russe.
18. Stifterin mit Kind. Nach einem Gruppenbild in der alten Kirche von Kalotina, Bezirk Sofia.
19. Bulgarische Stifter aus dem 14. Jahrhundert. Nach einem Stiftergruppenbild in der alten Kirche von Kalotina, Bezirk Sofia.
20. Doja, die Gemahlin des Despoten Dejan. 14. Jahrhundert. Nach Fragmenten eines Stifterporträts in der Joan-Bogostov-Kirche des Semen-Klosters in Semen, Bezirk Pernik.
21. Bulgarische Boljarenkleidung aus dem 14. Jahrhundert. Nach einem in Fragmenten erhaltenen Stiftergruppenbildnis an der Nordwand der Sveti-Nikola-Kirche in Kalotina, Bezirk Sofia.
22. Bulgarischer Zar und seine Krieger. 14. Jahrhundert. Nach Wandmalereien in der Sveti-Peter-i-Pavel-Kirche in Veliko Tirnovo.
23. Teil eines Boljarengewands mit Schwert. Nach einem Fragment einer Wandmalerei aus dem 14. Jahrhundert. Trapesiza, Veliko Tirnovo.
24. Teil eines bulgarischen Schilds, Kriegerkleidung und Waffen aus dem 14. Jahrhundert. Nach einem Fragment einer Wandmalerei aus Trapesiza, Veliko Tirnovo.
25. Der heilige Lukas als Knabe mit seinem Vater. Nach einer Ikone aus dem 14. Jahrhundert (Fragment), Rila-Kloster.
26. Schäfer. Nach einer Ikone aus dem 14. Jahrhundert (Fragment), Rila-Kloster.
27. Der Despot von Kjustendil mit seiner Gemahlin und ihren beiden Schwestern. Nach einer farbigen Miniatur des Curzon-Evangeliums, London.
28. Zar Ivan-Alexander und seine Gemahlin Sara-Theodora mit ihren beiden Söhnen. Nach einer farbigen Miniatur des Curzon-Evangeliums, London.
29. Bulgarischer Zar und Zarin in Prunkgewändern und Ornat aus dem 14. Jahrhundert (zweite Periode der Herrschaft Ivan-Alexanders). Nach Miniaturen des Curzon-Evangeliums, London, und Wandmalereien.
30. Gewänder eines bulgarischen Despoten (zur Zeit Ivan-Alexanders) und der Gemahlin eines bulgarischen Despoten im 14. Jahrhundert. Die Männerkleidung wurde nach einer Miniatur des Curzon-Evangeliums rekonstruiert, welche Konstantin,

- den Despoten von Kjustendil, einen Schwager Ivan-Alexanders, darstellt; die Frauenkleidung nach den Fragmenten des Stifterbildnisses der Doja (der Gattin Dejas) in der Ioan-Bogoslov-Kirche des Semen-Klosters, Semen, Bezirk Pernik.
31. Zar Peter und seine Boljaren. Nach einer Ikone aus dem 14. Jahrhundert (Fragment), Rila-Kloster.
 32. Die Gesandten des Zaren Peter beim hl. Ivan Rilski. Nach einer Ikone aus dem 14. Jahrhundert, Rila-Kloster.
 33. Detail eines kirchlichen Gewandes. Nach dem Fragment einer Wandmalerei aus dem 14. Jahrhundert, Trapesiza, Veliko Tirnovo.
 34. Bulgarische mittelalterliche Ohrgehänge, Gürtelschnallen, Knöpfe und eine Haarnadel.
 35. Der heilige Dimitar tötet den bulgarischen Zaren Kalojan. Nach einer Miniatur aus einem Evangelium des 14. Jahrhunderts.
 36. Detail der Kleidung eines Kriegers aus dem 14. Jahrhundert. Nach dem Fragment einer Wandmalerei, Trapesiza, Veliko Tirnovo.
 37. Radoslav Mavar mit seiner Gemahlin und seinen Söhnen. Nach Fragmenten von Stifterbildnissen in der Kirche des Dragalevski-Klosters.
 38. Kleidung von Bulgaren höheren Standes aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Rekonstruiert nach Fragmenten der Stifterbildnisse Radoslavs Mavars und Vidas, seiner Gemahlin, in der Sveta-Bogorodiza-Kirche des Dragalevski-Klosters (1476).
 39. Kleidung eines bulgarischen Boljaren und seiner Gemahlin, der seine Feudalherrschaft unter der türkischen Oberhoheit zu Ende des 15. Jahrhunderts bewahrt hatte. Nach den Stifterbildnissen des Sofioter Boljaren Radivoi und seiner Familie in der alten Kirche des Klosters in Kremikovzi (1493).
 40. Der Stifter Radivoi mit seiner Gemahlin und seinen beiden Kindern. Nach Wandbildern des Klosters in Kremikovzi.
 41. Kleidung eines Bulgaren und einer Bulgarin aus der Gegend von Piroto im 16. Jahrhundert. Zeichnung aus der Reisebeschreibung Salomon Schweiggers.
 42. Frauen- und Männerkleidung wohlhabender bulgarischer Bürger zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Männertracht wurde nach den Stifterporträts in der Kirche „Sveti Teodor Tiron i sveti Teodor Stratilat“ in Dobersko, Bezirk Blagoevgrad (1614) rekonstruiert, die Frauentracht nach Angaben aus der Reisebeschreibung Deshayes de Courmenin's vom Jahre 1621, sowie auf Grund vergleichender Studien der Verfasserin.
 43. Kleidung wohlhabender bulgarischer Bürger um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Nach den Bildnissen des Stifters Georgi und seines Sohnes Konstantin in der Klosterkirche von Batschkovo (1643).
 44. Bürger aus dem 17. Jahrhundert. Nach den drei linken Stifterbildern in der Kirche „Sveti Teodor Tiron i sveti Teodor Stratilat“ in Dobersko, Bezirk Blagoevgrad.
 45. Männer- und Kinderkleidung reicher bulgarischer Bürger im 17. Jahrhundert. Nach den Stifterbildnissen in der Kirche „Roshdestvo Christovo“ in Arbanassi, Bezirk Veliko Tirnovo (1649).
 46. Männer- und Frauenkleider reicher bulgarischer Bürger um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Das Männergewand wurde nach dem Bildnis eines unbekannten Stifters in der Kirche „Roshdestvo Christovo“ in Arbanassi, Bezirk Veliko Tirnovo (1632) rekonstruiert, das Frauengewand nach den Fragmenten des Bildnisses Elenas, der Gemahlin Matej Bessarabs, in der Kirche „Sveti Peter i Pavel“ in Svishtov (1633—1654), sowie auf Grund vergleichender Studien der Verfasserin.
 47. Bürger aus dem 17. Jahrhundert. Nach den drei rechten Stifterbildern in der Kirche „Sveti Teodor Tiron i sveti Teodor Stratilat“ in Dobersko, Bezirk Blagoevgrad.
 48. Stifter aus dem 17. Jahrhundert. Nach dem Wandbild eines unbekannten Stifters in der Kirche „Roshdestvo Christovo“ in Arbanassi, Bezirk Veliko Tirnovo.
 49. Trachten eines Bulgaren und einer Bulgarin aus der Sofioter Gegend im 17. Jahrhundert. Zeichnung aus der Reisebeschreibung Deshayes de Courmenin's (1621).
 50. Kleider wohlhabender bulgarischer Bürger um die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der linken Abbildung liegt das Stifterbildnis des Hadshi Vassili aus Lovetsch in der Kapelle „Roshdestvo na sveti Ivan Krastitel“ im Zographos-Kloster auf dem Athos zugrunde, der rechten ein Stifterportrait in der Kirche „Usenie Bogoroditschno“, ebenfalls im Zographos-Kloster. Beide Portraits sind datiert, das erste mit 1768, das zweite mit 1780.
 51. Zeichnung nach dem Stifterportrait des Hadshi Valtcho aus Bansko in der Kapelle „Sveti Ivan Rilski“ im Hilendar-Kloster auf dem Athos.
 52. Bulgarische Mönnersommerkleidung gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Nach den Bildnissen zweier unbekannter Stifter im Zographos-Kloster auf dem Athos
 53. Kleidung wohlhabender Bürger aus der Gegend von Teteven zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Nach einer Photographie der zerstörten Stifterwandbilder in der Kirche des Gloshe-Klosters.
 54. Bulgarische Männerkleidung im 18. Jahrhundert. Nach einer Photographie der zerstörten Stifterwandbilder in der Kirche des Gloshe-Klosters.
 55. Bildnis des Hadshi Georgi aus Kotel im Jvion-Kloster auf dem Athos. Nach einer Kopie des Malers Zanko Lavrenov.
 56. Unbekannter Stifter im Kloster Kastamonit auf dem Athos. Nach einer Kopie des Malers Zanko Lavrenov.
 57. Unbekannter Stifter im Kloster Kastamonit auf dem Athos. Nach einer Kopie des Malers Zanko Lavrenov.
 58. Todor Dimov aus Koprivshtiza. Nach dem Bildnis des Stifters Todor Dimov in der Kirche „Sveti Nikola“, Koprivshtiza (1864).
 59. Kleidung wohlhabender Bulgaren aus Teteven zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Nach den Stifterbildnissen in der Kapelle „Sveti Archangeli Michail i Gavril“ im Rila-Kloster, die 1835 von Dimitar T. Molerov gemalt wurden.
 60. Maria, Michail und Joan Hadschi Mateovitsch aus Teteven (1835). Nach ihren Stifterbildnissen in der Kapelle „Sveti Archangeli Michail i Gavril“ im Rila-Kloster.
 61. Todor Ch. Dugan aus Koprivshtiza mit seiner Mutter. Nach ihren Bildnissen in der Hauptkirche des Rila-Klosters (1844).
 62. Petko Ch. Dugan aus Koprivshtiza mit seiner Frau Rada. Nach ihren Bildnissen in der Hauptkirche des Rila-Klosters (1844).

63. Kleidung wohlhabender Bürger aus Koprivschtiza in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Die Männertracht wurde nach dem 1844 von Sachari Sograph gemalten Stifterbildnis des Todor Ch. Dugan in der Hauptkirche des Rila-Klosters rekonstruiert, die Frauentracht nach dem von einem unbekannten Maler geschaffenen Portrait der Stifterin Rada, der Frau Petko Ch. Dugans, das ebenfalls die Jahreszahl 1844 trägt und sich in derselben Kirche befindet.
64. Tschorbadshi Valko und seine Frau Rada. Nach ihren Bildnissen in der Hauptkirche des Rila-Klosters.
65. Djado Jane und Baba Stefana aus Babino, Bezirk Kjustendil. Nach ihren Bildnissen in der Hauptkirche des Rila-Klosters (1841).
66. Petko Hadschi Nedeltshev und sein Sohn. Nach dem Stifterbildnis in der Kirche des Klosters „Sveta Petka Moldovska“ bei Assenovgrad (1840).
67. Bürgerfrauen aus Plovdiv und Bäuerinnen um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Nach Details des Wandbildes „Das jüngste Gericht“ von Sachari Sograph in der Kirche „Sveti Nikola“ im Batschkovo-Kloster.
68. Städtische Männer- und Frauenkleidung gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Männerkleid wurde nach dem 1840 entstandenen Selbstportrait Sachari Sographs in der Kirche „Sveti Nikola“ im Batschkovo-Kloster rekonstruiert, das Frauenkleid nach den Frauenbildnissen im Batschkovo-Kloster, für die der Maler, Sachari Sograph, die zu seiner Zeit etwa in Plovdiv oder Samokov übliche städtische Kleidung verwendete.
69. Städtische Männer- und Frauenkleidung aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit starkem europäischem Einfluß. Das Frauenkleid wurde nach dem um die Mitte des 19. Jahrhunderts von einem rumänischen Maler geschaffenen Porträt der Anastasia Hadschi Pentshevitsch rekonstruiert, der Männeranzug nach verschiedenen Bildnissen und Photographien.
70. Pilger. Nach Details eines Wandbildes von Sachari Sograph an der Außenwand der Abtei des Batschkovo-Klosters (Mitte 19. Jahrhundert).
71. Der Maler Peter K. Valjov. Nach seinem Selbstbildnis in der Kirche „Sveti Georgi“, Goljamo Beljovo, Bezirk Pasardshik (1852).
72. Der Maler Peter K. Valjov. Nach seinem Selbstbildnis in der Kirche „Sveta Varvara“ in Varvara, Bezirk Pasardshik (1857).
73. Der Maler Sachari Pop Ch. Radoikov. Nach seinem Selbstbildnis in der Kirche „Sveti Ivan Predtetscha“ in Karabunar, Bezirk Pasardshik (1861).
74. Männervolkstracht und Anzug „à la franga“ zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nach dem Portrait des Stifters Michail Pop Nikolovitsch und dem Selbstbildnis des Malers Peter Valjov von 1852, beide in der Kirche des Dorfes Goljamo Beljovo, Bezirk Pasardshik.
75. Städtische Männer- und Frauenkleidung aus den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Der Anzug „à la franga“ wurde nach dem 1864 entstandenen Selbstbildnis des Malers Sachari Pop Radoikov in der Kirche „Sveti Ivan Predtetscha“ in Karabunar, Bezirk Pasardshik, rekonstruiert, das Frauenkleid (mit Unterrock, dem sog. Malakof) nach einer Photographie der Anastasia Grigorova aus Swischtov (1868).
76. Weiße Männervolkstracht. Nach dem Stifterportrait des Galab Petrov in der Kirche „Sveta Petka“ in Bogjovzi, Bezirk Sofia (1882).
77. Zweischürzige Frauentracht vom Ende des 19. Jahrhunderts aus Tschuprene, Bezirk Vidin. Nach einem Kleid aus der Sammlung des Städtischen Museums Vidin.
78. Zweischürzige Frauentracht und schwarze Männertracht aus der Gegend von Russe. Der Mann trägt ein ärmelloses Obergewand, eine kurze wollene Jacke, einen hellen Gurt und schmaler geschnittene Pluderhosen. Unter städtischem Einfluß wird der Anzug durch einen Schirm ergänzt. Beide Kleider wurden nach photographischen Aufnahmen zusammengestellt.
79. Schwarze Männervolkstracht aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Nach einem Stifterbildnis der Hadschi Theodora mit ihren Söhnen in der Kirche des Trojan-Klosters.
80. Weiße Männertracht aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und Wintersukman vom Ende des 19. Jahrhunderts aus der Vidiner Gegend. Nach Trachten im Städtischen Museum, Vidin.
81. Frauensukmantracht der Sofioter Gegend aus dickem Wollstoff und Sofioter Männertracht. Die Frau ist als „Lasarka“ gekleidet, das heißt sie trägt die Tracht der jungen Mädchen am Lazarustag mit einem besonderen Kopfschmuck und einer speziellen Schürze. Der Anzug des Mannes besteht aus einer ärmellosen dunklen Weste nach Art der Schopen und engen weißen Hosen mit bunten Schnurverzierungen an den Knien. Die Zeichnungen wurden nach Photographien und nach Exponaten des ethnographischen Museums in Sofia vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts angefertigt.
82. Sommervolkstracht mit Manofil für Frauen aus der Gegend von Tran vom Ende des 18. Jahrhunderts (?). Nach Exponaten des Ethnographischen Museums in Sofia.
Weiße Männervolkstracht aus der Gegend von Tran. Nach einem Exponat des Ethnographischen Museums in Sofia aus dem 19. Jahrhundert.
83. Heutige Frauentracht aus Batak (Sukman mit langen Ärmeln). Nach lokalen Studien der Verfasserin (1960).
84. Frauentracht aus Gabrovo, Ende 19. Jahrhundert.
Schwarze Männertracht aus der Gegend von Karnobat, Ende 19. Jahrhundert.
85. Frauentracht aus Podvis, Bezirk Karnobat, um die Jahrhundertwende. Nach einem Exponat des Ethnographischen Museums in Sofia.
86. Frauentracht aus Koprivschtiza um die Jahrhundertwende.
Schwarzer Wollsukman mit bunter Seidenverzierung; Spitzenhemd, Silberagraffen und kurzes fuchsverbräuntes Jäckchen. Auch das Kopftuch ist mit Spitzen gesäumt. Nach einem Exponat des Ethnographischen Museums in Sofia.
87. Heutige Sajatracht. Nach einem in Privatbesitz befindlichen Frauenkleid aus Susam, Bezirk Chaskovo.
88. Sajatracht aus Klokotniza, Bezirk Chaskovo, um die Jahrhundertwende. Nach einem Exponat des Ethnographischen Museums in Sofia.

89. Städtische Frauenkleidung um 1880 bis 1885 (Tournüre) und städtischer Männeranzug um 1880. Nach Photographien aus Russe und Svishtov.
90. Städtische Bekleidung um 1900. Nach einer Photographie aus Plovdiv.
91. Sommersajatracht aus der Gegend von Gjurmudshina, wie sie bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts getragen wurde. Nach einem aufbewahrten Kleid.
92. Zweischürzige Frauentracht und weiße Männertracht aus Vidbol, Bezirk Vidin, mit starkem städtischen Einfluß in Stoff und Zuschnitt der einzelnen Teile, Anfang 20. Jahrhundert. Die Samtschürze der Frau ist mit fabrikgefertigten Posamenten (Bändern und Spitzen) verziert. Das mit ebenfalls maschinell hergestellten Spitzen gesäumte Hemd ist nur noch unter der gefältelten Hinterschürze (Bratschnik) zu sehen, sein Oberteil wird von einer rein städtischen Bluse nach der Mode des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts verdeckt. Die Männertracht besteht aus hausgewebtem Stoff, wie er für die weißen Trachten üblich war, zeigt jedoch „städtischen Zuschnitt“. Das Hemd aus hausgewebter Leinwand ist mit Maschinenstickerei verziert. Nur der Kalpak (Pelzmütze) und der Leibgurt sind unverändert.
Den Zeichnungen liegen Photographien aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zugrunde.
93. Männer-und Frauentracht von Bansko, um die Jahrhundertwende. Nach lokalen Studien der Verfasserin.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	5
Първи дял	
БЪЛГАРСКИЯТ КОСТЮМ ПРЕЗ ЕПОХАТА НА РАННИЯ ФЕОДАЛИЗЪМ	7
Втори дял	
БЪЛГАРСКИЯТ КОСТЮМ ПРЕЗ ЕПОХАТА НА РАЗВИТИЯ ФЕОДАЛИЗЪМ	19
Трети дял	
БЪЛГАРСКИЯТ КОСТЮМ ОТ ПАДАНЕТО НА БЪЛГАРИЯ ПОД ТУРСКО РОБСТВО ДО ВЪЗРАЖДАНЕТО	45
Четвърти дял	
БЪЛГАРСКИЯТ КОСТЮМ ПРЕЗ ЕПОХАТА НА ВЪЗ- РАЖДАНЕТО	65
ЛИТЕРАТУРА	111
АЗБУЧЕН ПОКАЗАЛЕЦ	112
СПИСЪК НА ИЛЮСТРАЦИИТЕ	116
РЕЗЮМЕ НА РУСКИ ЕЗИК	120
СПИСЪК НА ИЛЮСТРАЦИИТЕ НА РУСКИ ЕЗИК	122
РЕЗЮМЕ НА ФРЕНСКИ ЕЗИК	126
СПИСЪК НА ИЛЮСТРАЦИИТЕ НА ФРЕНСКИ ЕЗИК	128
РЕЗЮМЕ НА АНГЛИЙСКИ ЕЗИК	133
СПИСЪК НА ИЛЮСТРАЦИИТЕ НА АНГЛИЙСКИ ЕЗИК	135
РЕЗЮМЕ НА НЕМСКИ ЕЗИК	140
СПИСЪК НА ИЛЮСТРАЦИИТЕ НА НЕМСКИ ЕЗИК	142

ВЕНЕРА ЦВЕТКОВА НАСЛЕДНИКОВА

ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКИЯ КОСТЮМ

РЕДАКТОР МАРИЯ ВЕЛЕВА
ХУДОЖНИК ЗДРАВКА ТАСЕВА
ХУДОЖЕСТВЕН РЕДАКТОР МАРИЯ КОНСТАНТИНОВА
ТЕХНИЧЕСКИ РЕДАКТОР ИВАНКА ЯКИМОВА
КОРЕКТОР РАДКА БРАДИСТИЛОВА

ДАДЕНА ЗА НАБОР НА 6. IX. 1966 Г. ПОДПИСАНА ЗА ПЕЧАТ НА 5. V. 1969 Г.
ПЕЧАТНИ КОЛИ 26,50. ИЗДАТЕЛСКИ КОЛИ 26,50. ФОРМАТ 65/92/8. Тираж
2000 + 66. ИЗДАТЕЛСКИ № 13861 II/4. ТЕМАТИЧЕН № 479.

ДИ „НАУКА И ИЗКУСТВО“

НАБОР НА МОНО-ФОТО — П-ЦА „Г. ДИМИТРОВ“. ПЕЧАТ ЛИТОГРАФИЯ
„БАЛКАН“ — СОФИЯ